

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo II

(Diseño e Imagen)



TESIS DOCTORAL

**El papel de los carteles de la División de Gráfica y Cine de Parques y
Recreo Público en la redefinición colonial del Puerto Rico de mediados
del siglo XX**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alberto Enrique Soto López

Director

Agustín Martín Francés

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo II

TESIS DE DOCTORADO:

**El papel de los carteles de la División de Gráfica y Cine
de Parques y Recreo Público en la redefinición colonial del
Puerto Rico de mediados del siglo XX**

Por: Alberto Enrique Soto López
Director: Agustín Martín Francés

Septiembre de 2015.

Resumen

Título

El papel de los carteles de la División de Gráfica y Cine de Parques y Recreos en la redefinición colonial del Puerto Rico de mediados del siglo XX

Introducción

El cartel serigráfico del proyecto de carteles del Taller de Cinema y Gráfica de Parques y Recreo Público se utilizó como medio para educar e insertar a las grandes masas dentro de las reformas coloniales ocurridas como consecuencia de la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial y readiestrar a la población puertorriqueña, entonces compuesta por campesinos, para servir como mano de obra barata y dócil al proyecto colonial y a los beneficiarios del proyecto de industrialización de la posguerra.

Se ha dicho en innumerables ocasiones que el camino al infierno está repleto de buenas intenciones; este es el relato de un viaje de ida. Los carteles de la División de Cinema y Gráfica de Parques y Recreo Público mantienen desde el origen varios elementos inquietantes de lo que se podría denominar como la política de reconstrucción de una colonia, de un territorio objeto de la sujeción/subyugación por parte de otro país, y presentarlo como un objetivo plausible, de consideración y cumplimiento con los derechos humanos fundamentales. Si esos elementos no resultaran inquietantes, podemos sumarles una inquietud mayor: los y las artistas que produjeron las imágenes

aparentan que nunca fueron conscientes del discurso que estaban concretizando bajo el manto de una política de asistencia revolucionaria. Con este trabajo presentamos que a pesar de sus intenciones, las imágenes y los artistas muchas veces pusieron en práctica una serie de políticas y discursos imperiales/coloniales hacia la población local para forzar un desarrollo económico que beneficiaba al colonizador.

Propósito de la investigación

Esta investigación pretende hacer una lectura desde las teorías poscoloniales y semióticas del fenómeno de los carteles producidos por artistas americanos para lo que denomino una reforma colonial, es decir, una puesta al día de las prácticas colonialistas de Estados Unidos en Puerto Rico, uno de sus denominados territorios no incorporados, “que pertenece a, pero no forma parte de”, Estados Unidos, “porque las razas extranjeras no entienden los principios anglosajones”¹. Los carteles formaron parte de la educación de la población puertorriqueña, todavía víctima de la invasión militar de Puerto Rico como parte de la Guerra Hispanoamericana de 1898.

Metodología

Revisión de la literatura de las teorías poscoloniales, las fuentes históricas, las entrevistas con los artistas y encargados de los proyectos; con los ideólogos y un análisis de la obra, es decir, los carteles que se han recolectado a través de visitas a las colecciones privadas y los archivos

¹ Casos insulares del Tribunal Supremo de Estados Unidos 1901/Downes v. Bidwell, 182 U.S. 244(1901)

públicos. Hacer una tipología y un análisis semiótico para observar e informar qué discurso proponen los carteles.

Conclusiones

El proyecto de reforma colonial duró menos de ocho años y no necesariamente consiguió mejorar unas condiciones de vida de la población, sino más bien mejorar una infraestructura apropiada para el nuevo enclave industrial que comenzó entonces. La modernización que ocurrió, a la vez que el proceso industrial y de inserción de las masas hasta aquella economía, provocó unas marcas específicas sobre la población y la geografía, al hacerlas más vulnerables. Los carteles pueden dar pista de hacia dónde se dirigía la sociedad. Como producto de la campaña de industrialización, a la población se le alejó de la tierra (Ilustración 1); a la geografía, de su propio sentido (Ilustración 16). Artistas y carteles, en principio convocados por principios altruistas colaboraron incansablemente dentro de este proceso, al cual, luego de varias décadas, se le vería su nada atractiva desnudez.² De hecho, a la fecha de hoy es más que evidente que todas aquellas formas de normalizar a la sociedad (Ilustraciones 4, 5, 16, 17) dieron como resultado el socavamiento de la población, al alejarla de la tierra, especular con el terreno, darle paso a un desarrollo desordenado y la puesta en marcha de unos valores que predicaban el hiperconsumo de bienes como meta última del bienestar y logro de la felicidad y, en consecuencia, su alejamiento de la humanidad.

2. Díaz Quiñonez, Arcadio. El arte de bregar, Ensayos. San Juan: Ediciones Callejón, 2000.

El estudio más detallado, la observación y la clasificación tipológica de los carteles confirmó las sospechas que tuvimos sobre los mismos desde un principio.

Title

The role of Posters from the Graphic and Film Division of Parks and Recreation in Puerto Rico's colonial redefinition of the mid-twentieth century

Hypotheses

The silkscreen printing project of the Graphics and Cinema Division of The Commission of Parks and Recreation was used as a mean, not only to educate and insert the masses into the colonial reforms that occurred as a result of the US entry into World War II, but to retrain the Puerto Rican population, then mainly composed of farmers, to serve as cheap and docile hand to the colonial project and also the project beneficiaries from the postwar industrialization work.

It has been said, countless times, that the road to hell is full of good intentions; this is the story of a one way journey. Posters from the Graphics Cinema Division of Parks and Recreation kept from the origin several disturbing elements of what could be called the political reconstruction of a colony, a territory subject to the holding / subjugation by another country and

present it as a plausible goal, of great consideration and in compliance with fundamental human rights. If these turns out a not disturbing element, we can sum a greater concern: the artists who produced the artistic images were never aware of the discourses that were concretized under the cloak of a revolutionary policy assistance. With this work we present that despite the intentions, images and artist, often "inadvertently" implemented a series of policies and imperial / colonial discourses to the local population to force economic development that benefited the colonizers.

Purpose of research:

This research aims to do a reading from the postcolonial and semiotic theories of the phenomenon of posters produced by Americans for what I call a colonial reform, that is, an update of the colonial practices of the United States in Puerto Rico, one of its called “unincorporated territories” that “belongs to, but are not part of”, the United States of America, because “foreign races do not understand anglosaxon principles.”¹ The posters were part of the education of the Puerto Rican population, still victim of the military invasion of Puerto Rico as part of the Spanish-American War of 1898.

Methodology:

Review of the postcolonial theories literature, the historical sources, interviews with artists and project managers; the ideologues and an analysis from the work, ie cartels that have been collected through visits to private

1. Casos insulares del Tribunal Supremo de Estados Unidos 1901/Downes v. Bidwell, 182 U.S. 244(1901)

collections and public archives. Make a typology and a semiotic analysis to observe and report what discourses are proposing the posters

Conclusions (summary)

The colonial reform project lasted less than eight years and wasn't able to improve living conditions of the population, but rather for enhance appropriate infrastructure for the new industrial site that started then. Modernization happened at the same time as the industrial and insertion of the masses to that economy, and it triggered specific marks on the population and geography, making them more vulnerable. Posters can take track of where society is headed by then. As a result of the industrialization campaign, the population was sent away from the land (Figure 1); Geography, from its own sense (Figure 16). Artists that made the posters, in principle convened by altruistic principles, worked tirelessly in this process, which after decades showed its unattractive nudity². In fact, at today's date is more than evident that all forms of normalization that the society had to suffer (Figures 4, 5, 16, 17) resulted in the undermining of the population, to get them away from the land and started the speculation with the territory, giving way to uncontrolled development and the implementation of values that preached the hyperconsumption as the ultimate goal for achieving well-being and happiness and, consequently, its distance from humanity.

2. Díaz Quiñonez, Arcadio. El arte de bregar, Ensayos. San Juan: Ediciones Callejón, 2000.

The more detailed study, observation and typological classification of the posters confirmed the suspicions that we had about the phenomenon from the very beginning.

Agradecimientos

Este trabajo, como casi todo lo que ocurre desde que el mundo es mundo, jamás habría sido posible sin la colaboración de una inmensa y cotidiana red de personas que siempre han estado allí para escuchar, y a veces tolerar, con mucho amor, mis tribunas en torno a diversos temas que tienen que ver mucho con este trabajo. Hasta que no lo escuchaban solo eran intuiciones, pero poco a poco fueron concretizando en una masa crítica a la cual pude ponerle un poco de orden. Entre la investigación y las sugerencias pudimos ir armando una argumentación presentable. Toca, entonces, agradecer sus intervenciones y reacciones.

Agradezco a Margarita Fernández Zavala, del Departamento de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico en Bayamón su ayuda desinteresada en mi investigación, al igual que a Josefa Santiago Caraballo, compañera del mismo departamento, quien me ayudó a calar el tono imperialista del extraordinario Rexford Tugwell, sin el cual las artes gráficas en Puerto Rico, la tradición conservada desde los 40 y este trabajo, entre muchos otros, hubiera sido posible.

Y hablando de lo posible, nada de lo que aquí cuento pudo haberlo sido sin la intervención de Marimar Benítez, cuya colaboración y sugerencias con

la investigación fueron clave. También debo agradecer a Juan Carlos Rivera por su amistad, lectura atenta y diálogo inteligente. A Alejandro Torres Abreu, atento amigo y consejero sabio, a Lionel Martínez con quien he tenido extraordinarias conversaciones alrededor de las artes a lo largo y ancho de varios años, en Madrid y en San Juan; a Agustín Martín Francés por la oportunidad y por siempre haber estado disponible desde el principio de mi llegada a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense y a Susana Muñoz, de la Secretaría del departamento de Dibujo II, mujer inmejorable y superdotada de la alegría del buen hacer. A Nadjah Ríos Villarini, a Camilo Carrión, Neritza Rodríguez Carrero, Edil González, Carlos Muñiz, Neeltje Van Marissing, Norma Peña, y en especial a Miguel Argamanzina (Kiko) y a Brenda Cruz —que me ha acogido de la manera más solidaria, ahora y siempre— les agradezco infinitamente su apoyo.

A Nereida López Casas, mi madre, le agradezco todo de todo, al igual que a mi padre, Salvador Soto Oliveras, quien siempre estuvo pendiente y de quien aprendí muy buenos valores que me acompañarán siempre. Salvador, Ramón, Astrid, Viviana y María Teresa Dávila, que siempre han estado ahí, en la brecha junto a mí tienen mi más completo agradecimiento.

También debo de agradecer a Ignacio María y Amalia Irene Soto Gelpí, que me han acompañado vitalmente en este trabajo de la manera más generosa posible, llenando la vida de alegría y amor.

Y, desde luego, a Aleida Carolina Gelpí Acosta, quien ha estado muy presente en todas las etapas de este trabajo, y particularmente en mi vida, va dedicado este trabajo. Te amo.

San Juan de Puerto Rico, 15 de septiembre de 2015

Tabla de Contenido

Resumen.....	3
Título.....	3
Introducción.....	3
Propósito de la investigación.....	4
Metodología.....	4
Conclusiones.....	5
Title.....	6
Hypotheses.....	6
Purpose of research:.....	7
Methodology:.....	7
Conclusions (summary).....	8
Agradecimientos.....	10
Introducción.....	21
1 Capítulo I los carteles y su contexto.....	26
1.1 Introducción.....	27
1.2 El contexto de la Segunda Guerra Mundial.....	32
1.3 Condiciones materiales de los primeros "años americanos".....	39
1.4 Los revueltos años de la década de 1930.....	45
1.5 Antecedentes del cartel de la reforma colonial.....	51
1.6 La entrada del cartel serigráfico de la reforma colonial.....	55
1.7 Los carteles analizados desde un marco teórico.....	63
1.8 Definiciones.....	64
1.9 La economía de la imagen —Conclusión preliminar—.....	72
2 Capítulo II: Los artistas y sus creencias: quiénes fueron, cuáles fueron.	
Constelaciones artísticas del cartel y la fotografía.....	77
2.1 Introducción.....	78

2.2 Irene Esser y Jack Delano: una forma compleja de entender la solidaridad.....	81
2.3 Edwin Rosskam: El extranjero.....	90
2.4 Robert Gwathmey: un maestro de la serigrafía y observador apasionado de la sociedad.....	100
2.5 Paradoja de arte y función.....	104
3 Capítulo III: El cartel desde un sistema de connotación y colonialidad - Los carteles y los intereses hegemónicos de EE.UU.....	105
3.1 Introducción: Analizar el cartel desde un sistema de connotación y colonialidad	106
3.2 Función referencial (Denotativa-Cognoscitiva-Simbólica).....	110
3.3 Función emotiva expresiva.....	111
3.4 Función conativa o apelativa.....	111
3.5 Función fática o del contacto.....	112
3.6 Función metalingüística.....	112
3.7 Función poética.....	112
3.8 Tipología de la temática de las imágenes de los carteles de la Comisión de Parques y Recreo Público.....	118
3.9 Carteles que aluden a las imágenes de guerra.....	118
3.10 Carteles que aluden a la imagen de la mujer.....	119
3.11 Carteles que aluden a la imagen de la salud.....	121
3.12 Las imágenes de la niñez/educación.....	122
3.13 Las imágenes del progreso/industrialización.....	123
3.14 Las imágenes del jíbaro digno.....	124
3.15 Robert Gwathmey: Por mandato del pueblo, Puerto Rico desarrolla nuevas industrias.....	127

3.16 Por mandato del pueblo, los trabajadores que viven de la tierra	133
3.17 Combata las enfermedades, hierva su agua de beber.....	134
3.18 Una última observación.....	135
3.19 Irene Delano: La gráfica de la salud civilizada.....	137
3.20 La higiene, el nuevo apostolado del industrialismo.....	139
3.21 La higiene tiene género.....	141
3.22 Los colores del cartel.....	142
3.23 Mínima bestiaría.....	144
3.24 Construyendo vivienda pública higiénica y respetable.....	147
3.25 Otras inquisiciones	150
3.26 Jack Delano: 43 nuevos parques al servicio del pueblo.....	154
3.27 Edwin Rosskam: Una revolución descafeinada.....	157
3.28 De la revolución hacia la casa.....	158
3.29 I want you to vote! El altar de las urnas.....	162
3.30 Otra vez, la educación civilizadora lleva género.....	165
3.31 Una vez más, el género a cargo de la educación.....	166
3.32 El espejo de la educación.....	168
4 Capítulo IV Carteles del legado: aportaciones de la próxima generación y diferencias.....	171
4.1 Introducción: 1949.....	173
4.2 Todos vuelven.....	176
4.3 Casa del libro.....	178
4.4 Canon estético y cambios evolutivos.....	182
4.5 Artesanías de Puerto Rico- Rafael Tufiño, 1953	185
4.6 Barajas Alacrán, Antonio Martorell, 1968.....	187

4.7 Rafael Rivera Rosa/ Close Cover Before Stricking.....	188
4.8 Nelson Sambolín/Arte Antibélico.....	189
4.9 Nelson Sambolín/Festival de Teatro Internacional.....	190
4.10 Cambios estructurales/Baja moral de los cartelistas.....	191
5 Conclusiones.....	193
Bibliografía.....	198
Apéndice.....	202
CARTELES UTILIZADOS EN LA INVESTIGACIÓN Y OTROS	
ELEMENTOS.....	203
Robert Gwathmey.....	204
Irene Delano.....	208
Del Portfolio de la Plena.....	215
Edwin Rosskam.....	217
Jack Delano.....	222

Índice de imágenes

Foto 1 Jack Delano . Hija de un agricultor de la caña, 1941.	44
Foto 2. Pedro Albizu Campos, Presidente del Partido Nacionalista en los años de 1930.....	46
Foto 3 1937. Masacre de Ponce.....	48
Foto 4 Rexford Tugwell y Luis Muñoz Marín, el día de la inauguración de Tugwell como gobernador en junio de 1941.....	62
Foto 5 Portada de Muñoz en la revista Time.....	71
Foto 6 Al frente, a la derecha, Irene Delano. Al lado, segundo desde la derecha, Jack Delano. De pie, a la izquierda, Edwin Roskam.....	81
Foto 5. Jack Delano. Minero de carbón de Dougherty's Mine, cerca de Falls Creek, Pennsylvania, 1940.....	84
Foto 6. Jack Delano. Presos bailando en la cárcel de Greene County, Georgia, 1941.....	87
Foto 7. Edwin Roskam catalogando fotografías de archivo en la FSA.Circa 1941.....	90
Ilustración A. Sharecroppers. Robert Gwathmey. 1942.....	103
Ilustración 9. "El voto es la herramienta". Edwin Roskam. CPRP,1946, serigrafía	119
Ilustración 12. "Inscríbese: el voto es un derecho, votar es un deber". Edwin Roskam CPRP,1948. serigrafía	119
Ilustración 4. "Defiendalos".Irene Delano, CPRP,1946-1947, serigrafía.....	120
Ilustración 3. "Combata las enfermedades". Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.....	120
Ilustración 16. "Siembre un porvenir para ellos El voto es la semilla". Edwin Roskam CPRP,1948 .serigrafía.....	120
Ilustración 1. "Por mandato del pueblo Puerto Rico desarrolla nuevas industrias. Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.....	120
Ilustración 3.	121
"Combata las enfermedades". Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.....	121
Ilustración 4. "Defiendalos".Irene Delano, CPRP,1946-1947, serigrafía.....	121
Ilustración 7.	121
"Mejorando nuestra alimentación". Irene Delano. DIP,1946, serigrafía	121
Ilustración5. "Peligro".Irene Delano. CPRP,1946-1947, serigrafía.....	121
Ilustración 14.	123
"Más escuelas". Edwin Roskam CPRP,1946 .serigrafía.....	123
Ilustración 4. "Defiendalos".Irene Delano, CPRP,1946-1947, serigrafía.....	123
Ilustración 7.	123
"Mejorando nuestra alimentación". Irene Delano. DIP,1946, serigrafía	123
Ilustración 14.	123
"Siembre un porvenir para ellos El voto es la semilla". Edwin Roskam CPRP,1948 .serigrafía.....	123
Ilustración 1.	123
"Por mandato del pueblo Puerto Rico desarrolla nuevas industrias. Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.....	123
Ilustración 16.	123
"Siembre un porvenir para ellosEl voto es la semilla". Edwin Roskam CPRP,1948 .serigrafía	123
Ilustración 6. "Hacia mejores viviendas". Irene Delano. CPRP,1946, serigrafía	123
Foto 3. Cartel del Partido Popular Democrático. Anónimo, 1938	125
Ilustración 2. "Por mandato del pueblo...". Robert Gwathmey. CPRP,1946, serigrafía	126
Ilustración 9. "El voto es la herramienta". Edwin rosskam. CPRP,1946, serigrafía	126
Ilustración 1. "Por mandato del pueblo...2". Robert Gwathmey.	126
CPRP,1946, serigrafía	126
Ilustración 2. "Por mandato del pueblo, los trabajadores que viven de la tierra deben de participar de los beneficios de la tierra". Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.....	133

Ilustración 4. "Defiéndalos". Irene Delano, CPRP, 1946-1947, serigrafía.....	137
Ilustración 5. "Peligro". Irene Delano. CPRP, 1946-1947, serigrafía	144
Los carteles colgados en un lugar público. Foto: Jack Delano.....	145
Ilustración 6. "Hacia mejores viviendas". Irene Delano. CPRP, 1946, serigrafía.....	146
Ilustración 7. "Mejorando nuestra alimentación". Irene Delano. DIP, 1946, serigrafía	151
Ilustración 8. "43 nuevos parque al servicio del pueblo". Jack Delano. CPRP, 1946, serigrafía .	154
Ilustración 9. "El voto es la herramienta". Edwin rosskam. CPRP, 1946, serigrafía	157
Ilustración 10. Cartel soviético "Para utilizar todas la manos libres de los agricultores en los colectivos industrial". 1931	159
Ilustración 11 Albert Bender. "For Work. Play. Study & Health" serigrafía	161
derecho, votar es un deber".	162
Roskam, Edwin.....	162
Edwin Roskam CPRP, 1948. serigrafía.....	162
Ilustración 13.	
Montgomery Flagg,	
"I Want You for the U.S Army", 1914.....	164
Ilustración 14.	
Dimitri Moor, "¿Te has alistado ya como voluntario?", 1920.....	164
Ilustración 15.	
Anónimo, "¿Estás ayudando a acabar con el analfabetismo?", 1925.....	164
Ilustración 16. "Siembre un porvenir para ellos. El voto es la semilla". Edwin Roskam CPRP, 1948	165
Ilustración 17. "Más escuelas". Edwin Roskam CPRP, 1946	168
Ilustración 18: Doña Julia. Juan Díaz, 1952.....	172
Ilustración 19. Concierto de ballet. Rafael Tufiño. 1957.....	174
Ilustración 20.....	180
Ilustración 21.....	180
Lorenzo Homar Una voz en la montaña, 1951.....	180
Lorenzo Homar Concurso de Santeros, 1954.....	180
Ilustración 22.....	180
Lorenzo Homar. Primer Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Presenta una solución ante la avalancha de obras propuestas y anunciadas.....	180
Ilustración 23. "Los peloteros". Lorenzo Homar e Irene Delano. DIVEDCO 1951, serigrafía	181
Ilustración 24.....	183
Juan Díaz.	
Semana de la Biblioteca. 1979.....	183
Ilustración 25.....	183
Juan Díaz.	
Temporada de Teatro Escolar. 1984.....	183
Ilustración 26 Lorenzo Homar. Texto Amades, Xilografía, 1962. Aquí se puede ver el trabajo que se impone dentro de la construcción y composición de grabado de textos caligráficos..	184
Ilustración 29. Close Cover Before Striking. Rafael Rivera Rosa, 1974.....	188
Ilustración 30. Arte Antibélico. Nelson Sambolín, 1985.....	189
Ilustración 31. XXI Temporada de Teatro Internacional. 1985.....	190
Ilustración 32. Evolución de un líder, Lorenzo Homar, 1959.....	191
Robert Gwathmey.....	204
Por mandato del pueblo, Puerto Rico desarrolla nuevas industrias. Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.....	205
Por mandato del pueblo, Puerto Rico los trabajadores que viven de la tierra deben dparticipar de los beneficios de la tierra. Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.....	206
Combata enfermedades, hierva su agua de beber. Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.....	207
Irene Delano enseñado dibujo a unos niños. 1948.....	208
Defiéndalos, lo sucio causa enfermedades. Irene Delano, CPRP, 1946-1947, serigrafía.....	209
¡Peligro!, tape los alimentos. Irene Delano. CPRP, 1946-1947, serigrafía.....	210
Hacia mejores viviendas. Irene Delano. CPRP, 1946, serigrafía.....	211
Mejorando nuestra alimentación. Irene Delano. DIP, 1946, serigrafía	212
Cabalgamos para ver la Navidad en la Casa del Libro. Irene Delano, 1967. serigrafía.....	213
La música en el libro. Irene Delano, 1970. serigrafía.....	214

Diseño de Irene Delano; ejecución del grabado por Lorenzo Homar y Rafael Tufiño; Anotaciones musicales por Jack Delano.....	215
.....	215
Introducción del Portafolio. 1954.....	215
Tintorera del mar. 1954.....	215
Santa María. 1954.....	216
Temporal. 1954.....	216
Edwin Roskam y Louise Roskam.....	217
El voto es la herramienta. Edwin rosskam. CPRP,1946, serigrafía	218
Roskam, Edwin.....	218
 Siembre un porvenir para ellos, el voto es la semilla. Edwin rosskam. CPRP,1948, serigrafía	219
Roskam, Edwin.....	219
 Inscríbase: el voto es un derecho, votar es un deber. Edwin rosskam. CPRP,1948. serigrafía	220
Roskam, Edwin.....	220
Más escuelas. Edwin rosskam. CPRP,1946, serigrafía	221
Roskam, Edwin.....	221
Jack Delano, 1942.....	222
43 Nuevos Parques. Jack Delano, 1946. serigrafía.....	223
Proteja nuestros árboles. Jack Delano, 1975. serigrafía.....	224

Introducción

Cuando hablamos de los carteles de la división de *Cinema y Gráfica de la Comisión Parques y Recreo Público* nos referimos a los primeros carteles serigráficos que se imprimieron en Puerto Rico de forma seriada. Esta pequeña historia de la serigrafía ocurrió a partir de 1946, y siguió hasta 1949, aunque no se detuvo ahí, sino que pasó a otra etapa. La investigación que hemos hecho cubre esa primera etapa, aunque comenzó de una manera más modesta, al observar las letras manuales de los carteles de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), que le sucedieron .

Sin embargo, nos percatamos a través de los comienzos de la investigación que aquellos carteles representaban algo más que un simple artefacto para anunciar algunas ideas, dar soluciones a algunos problemas y dar publicidad a diversas actividades.

Comenzamos a sospechar que había un programa ideológico para adelantar agendas sobre la población de la colonia, es decir, para explotar más eficientemente a una población vulnerable y estos carteles ayudaban a la propagación de esas ideas. Lo que resultaba más inquietante era que las personas a cargo de diseñar y realizar esos carteles eran personas muy dadas a encausar la justicia, y de hecho se puede decir sin temor a equivocarnos que se trataba de personas de valores progresistas, personas solidarias, personas de las cuales jamás se sospecharía que puedan tener algo que ver con algún plan para someter a una población vulnerable, como lo era en aquél momento la gran mayoría de la población puertorriqueña.

Manteniendo la duda no dispusimos a investigar. Primero hicimos un acopio de los carteles aludidos y de otros carteles para ver hasta dónde podía llegar lo que observamos. En el primer capítulo nos preguntamos, entonces, qué clase de sociedad es una sociedad colonial, y además, cuál es la historia de las personas que viven bajo ese régimen. De inmediato acudimos a la teoría para poder describir lo que estábamos observando y para ayudarnos a entender, no sólo lo que ocurre con las personas que se encuentran bajo el régimen colonial, sino para las personas que no se encuentran en el mismo. Se realizó un recorrido historiográfico dentro de la historia de Puerto Rico, a partir de 1898, cuando Estados Unidos invadió Puerto Rico, luego de la Guerra Hispanoamericana.

En el segundo capítulo nos preguntamos sobre quiénes son las personas que realizaron los carteles y a quiénes están dirigidos. Nos dejamos llevar por las biografías y la contextualización de los distintos protagonistas de esa

pequeña historia. Entre ellos se encuentran Jack e Irene Delano, Robert Gwathmey y Edwin Rosskam

En el tercer capítulo entramos en el plato principal, es decir, los carteles. Para poder hacer un análisis de los mismos, nos dejamos llevar por las teorías semióticas de Roland Barthes y de Roman Jakobson. En ese capítulo realizamos una tipología de los carteles, toda vez que un análisis semiótico muy detallado de cada uno de los mismos.

Sólo resta ver cuáles serían los legados de estos carteles a través del tiempo. De eso nos encargaremos en el capítulo cuatro, donde miraremos distintas instancias de lo que ocurrió luego de la evolución del proyecto y miraremos algunos casos de talleres independientes con sus respectivos carteles.

El objetivo principal de esta investigación es demostrar que los carteles de la Comisión de Parques y Recreo Público fueron un medio para educar e insertar a las grandes masas dentro de las reformas coloniales ocurridas como consecuencia de la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial y como propaganda del régimen colonial en Puerto Rico, aún cuando representaban lo contrario. Para ayudarnos con la investigación hemos acudido a las teorías poscoloniales de Edward Said, Homi Bhabha, también a Franz Fanon, a Walter Morciglio y a Ramón Grosfoguel que nos ayudaron mucho a deslindar el grano de la paja en el primer capítulo y, además acudimos a diversos lugares y archivos para alimentar nuestra investigación, incluida la Fundación Luis Muñoz Marín y el Archivo General en Puerta de Tierra, además de la Universidad de Puerto Rico, incluyendo su Museo de

Antropología, Historia y Arte, dentro del cual su directora, Flavia Marichal, nos ayudó muy amablemente, con lo cual nos deja muy agradecido.

1 Capítulo I los carteles y su contexto

1.1 Introducción

Dadme un molino de viento y os daré la Edad Media.

Karl Marx³

*El arte es siempre y en todas partes la confesión secreta,
y a la vez, el movimiento inmortal de su tiempo.*

Karl Marx

La imagen del molino de viento del primer epígrafe viene a cuentas de expresar la importancia que le daba el filósofo materialista Karl Marx a los elementos materiales que mejor articulan un relato histórico, una narración que puede estar compuesta por artefactos que hablan mucho mejor de un momento, época, suceso, que el propio relato de lo sucedido, o de lo que otros nos narran fue lo que ocurrió. Durante este capítulo repasaremos mayormente las instancias histórico materiales —es decir, el contexto— ocurridas en Puerto Rico durante la primera mitad del siglo XX para tener un panorama adecuado en lo referente a esta breve relación de sucesos sobre un determinado e intenso momento de la historia general del cartel en la isla, dentro de la cual surge el cartel serigráfico como medio para educar e insertar a las grandes masas dentro de las reformas coloniales ocurridas como consecuencia de la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial. Comentar el curso y desarrollo del cartel puertorriqueño durante los años de 1946 al 1949, resulta algo fascinante, complejo, pero muy importante, toda vez que nos ayudará a entender cómo los mismos ayudaron a implantar, de

3. En Ramonet, Ignacio. *Guerras del Siglo XXI. Nuevos miedos, nuevas amenazas* Barcelona, Mondadori, 2002.

manera categórica, un nuevo uso de la política colonial de Estados Unidos para Puerto Rico, que en gran medida fue también un determinante categórico dentro del tablero para su expansión imperial de mediados del siglo XX.

Con el segundo epígrafe podemos decir que si se siguen las imágenes de los carteles, a las personas que dirigían el proyecto, y además, a las otras personas que lo ejecutaron, se puede seguir toda una ideología colonial bajo el suave y simpático manto de las políticas de reforma de las condiciones de vida para la población de Puerto Rico, es decir, de los puertorriqueños. Hablamos de relaciones de subordinación política, de una población vulnerable —mayormente pobre, desnutrida y analfabeta— y de unos artista ya experimentados dentro de los talleres de la *Farm Security Administration (FSA)* en EE.UU., que pretendieron llevar a cabo una revolución, motivados por un gobernante, el último gobernador americano de Puerto Rico, que pensaba que tenía el laboratorio perfecto para ejecutar sus ideas económicas de una doctrina que actualmente se encuentra casi olvidada, y que en muchas ocasiones ha sido confundida con el keynesianismo: la Escuela o Movimiento Institucionalista, deudora del pensamiento económico de Thorstein Veblen —y muy desarrollado entre otros por los economistas John R. Commons, Walton Hamilton y Simmon Patten—, que en un breve momento llevó a desarrollar las instituciones, tanto en Estados Unidos como en Puerto Rico.

Decía Veblen, en su obra *Teoría de la clase ociosa*⁴ que las instituciones son el esquema general de la vida transmitido al presente. Es decir, aquello que muchos llaman idiosincracia o hábitos mentales que tienden a persistir indefinidamente a menos que las circunstancias impongan un

4. Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*; edited with an Introduction and notes by Martha Banta, Oxford University Press, New York, 2007.

cambio. Ejemplos de instituciones serían: "El idioma, el dinero, las leyes, los sistemas de pesas y medidas, los modales en la mesa y las empresas".

A partir de este lineamiento durante el periodo estudiado comenzaron a crear reformas de fondo en la estructura institucionales de Puerto Rico, de cara a la guerra. Fueron muy efectivos. Sin embargo, no contaron con lo que se cristalizaría luego. Todos los actores reformistas, todos y todas —casi sin excepción—, con sus mejores intenciones, fallaron en no prever que modernizaron la colonia estadounidense para beneficio de un nuevo grupo que quedaría en el poder y que tenía muchos deseos de expandirse luego de concluida esa segunda gran guerra: el gran capital industrial estadounidense, ávido de mano de obra barata, en un pequeño país agrícola invadido en 1898, y ahora instruido, gracias a una importante colaboración de ellos —los artistas y cartelistas del periodo del institucionalismo económico, también conocidos como novotratistas— con un imaginario lo suficientemente seductor como para insertarse sin etapas intermedias en la producción industrial total y que tuvo como consecuencia la explotación colonial de los habitantes de la isla. Este detalle, aún cuando ha sido bastante estudiado, escapó del razonamiento que explica el fenómeno de la cartelística puertorriqueña de mediados del siglo XX. Es decir, aún cuando se ha discutido las repercusiones marginales —paternalismo, autorización de proyectos neonacionales, entre otros detalles—, no se llegó a un estudio más encaminado a ver las repercusiones del imaginario americano sobre Puerto Rico y su proyecto colonial de una manera más directa. Sería hablar sobre que éste imaginario que diseminó con la ayuda del cartel estuvo al servicio de unos intereses desconocidos que transformarían el entorno social para siempre. En ese sentido, el cartel

sobrepasó su propio origen, o su propia narración de los hechos formales e ideas que anunciaba.

A partir de ahí podemos observar que lo que tuvo lugar fue un gran salto desde una sociedad fundamentalmente organizada en un esquema parecido al del Antiguo Régimen, descrito por José Miguel Marinas⁵ en su libro *La fábula del bazar*, como un periodo donde imperaba un modo de producción monetarista o fisiocrático, que daba como formas de identidad las derivadas del linaje o del origen, es decir, edad, sexo, hábitat, etnia y, sobre todo estamento; que aparecen como marcas inmutables, naturales, en donde el espacio de interacción es comunitario, en el sentido durkheimiano de la solidaridad mecánica, es decir, escasa densidad poblacional y ocupacional, pocos roles, no diferencia entre lo público y lo privado y controles inmediatos, hacia una en la cual la industrialización supone una gran ruptura –o "la gran ruptura"– en la cual la construcción de la identidad se centra en la ocupación, es decir, en el escenario del trabajo, que es donde los roles de logro pesan más que los de adscripción. En ese momento en el cual quien es vale por lo que hace y no por su lugar de pertenencia dentro de la sociedad. La forma de identificación social resultante es la clase social. Con todo, a pesar de que es cierto que con la llegada de los estadounidenses a Puerto Rico acabó, de facto, la aristocracia –o el antiguo régimen– de la corona española, bien se sabe, gracias a Pierre Bourdieu⁶, que los hábitos sociales permanecen más allá de los cambios políticos, y en un régimen colonial, las élites gobiernan cual si fueran nobles.

5. Marinas, José Miguel. *La fábula del bazar: Orígenes de la cultura del consumo*. A.Machado Libros, Madrid 2001.

6 Bourdieu, P. (1990) "Structures, habitus, practices". In P. Bourdieu, *The logic of practice* (pp. 52-79). Stanford, CA: Stanford University Press. Bourdieu, 1990, p. 54.

Los artistas americanos, aunque traían un imaginario que tenía mucho que ver con la libertad social, con la lucha de clases, la igualdad, con el combate contra el gran capital que fue responsable de la Gran Depresión de 1929, jamás imaginaron cuál sería la consecuencia que terminaría concretizando el proyecto cultural y pedagógico de los pósteres; que si pudo tener arraigo el proyecto cartelístico, fue debido al contexto de miseria donde se desarrolló.

Durante el interregno en que participaron fueron muchos los retos para los puertorriqueños y para las autoridades estadounidenses. Los afiches tuvieron un lugar preponderante dentro de la transición de solidificación del proceso de reforma provocado ante la emergencia de la Segunda Guerra Mundial. Reforma que no pudo esperar desde ningún punto de vista, pero que el contexto de la guerra adelantó y que Estados Unidos necesitaba. Sobre este proyecto de reformas, resultará interesante y revelador su visión de Puerto Rico por parte de los colonizadores, pero sobretudo su papel dentro del desarrollo colonial en beneficio al poder de EE.UU. por encima del grueso y quizás casi la totalidad de la población.

El cartel serigráfico tuvo un lugar preponderante para desarrollar este proyecto y estrategia. Gracias a su impacto y bajo costo se convirtió en un medio de difusión muy popular del cual, décadas más tarde, se referirían —y aún lo hacen en Puerto Rico—, en términos de "medio nacional", casi como si se estuviera hablando de una especie de flora y fauna autóctona de la isla... Así de intrincadas resultan las relaciones coloniales.

1.2 El contexto de la Segunda Guerra Mundial

Como nos ha explicado Josefa Santiago Caraballo, en su trabajo *Guerra, reforma y colonialismo*⁷, la Segunda Guerra Mundial fue una coyuntura importante para la historia puertorriqueña y tuvo serias repercusiones en los distintos órdenes de la vida social, política, económica y militar de la Isla. Parafraseando a Marcel Mauss, la misma podría ser señalada como un hecho social total⁸, que abarca la totalidad de los espacios de la vida y todas las dimensiones de la persona. El historiador estadounidense Bruce D. Porter señala en su libro *War and the Rise of the State. The Military Foundations of Modern Politics* que la guerra termina por ser un agente de cambio que, en combinación con otros factores, provee la oportunidad para generar transformaciones y enfrentar retos⁹. A su vez, el historiador afirma que para que un estado concrete sus objetivos de cambio es importante adquirir el apoyo de las masas. Específicamente, señala que para obtener la adhesión de las masas el estado debe ofrecer concesiones sociales y extender derechos políticos¹⁰. Porter, además señala que existe una estrecha relación entre la guerra y la implantación de reformas, mayormente porque la guerra facilita el establecimiento de reformas en tanto debilita las barreras que hubiesen impedido su implantación¹¹. Por eso, sostiene que muchas de las reformas

7 Santiago Caraballo, Josefa. *Guerra, reforma y colonialismo: Luis Muñoz Marín, las reformas del PPD y su vinculación con la militarización de Puerto Rico en el contexto de la Segunda Guerra Mundial*, 2004, 291 pp.

8. Mauss, Marcel; "Ensayo sobre los dones. Razón y forma de cambio en las sociedades primitivas" en *Sociología y Antropología*, Tecnos, Madrid, pp.155-263.

9. Porter, Bruce D. *War and the Rise of the State. The Military Foundations of Modern Politics*. New York: The Free Press, 1994. p 3. Cuando el autor utiliza aquí el término guerra, se refiere a la acepción generalizada del concepto. Vale la pena aclarar, no obstante, que cuando el estudioso pretende sustentar su planteamiento de la guerra como agente de cambio, lo evidencia con ejemplos concretos. Es decir, de cuáles han sido las guerras y su relación con las transformaciones generadas.

10. Ibid, P.159.

11. Ibid, p. 17.

llevadas a cabo en Europa y Estados Unidos ocurrieron durante procesos de guerra o inmediatamente después de los mismos¹².

Para el momento sobre el cual estamos comentando ya habían transcurrido varias décadas —sobre 40 años— de ocupación colonial, como desenlace de la Guerra Hispanoamericana del año 1898, la primera guerra que tuvo como consecuencia la expansión de la federación americana a los ultra mares y su conversión en potencia imperial. Al igual que en la mayor parte del globo, la guerra mundial tuvo consecuencias categóricas y, paradójicamente, fue la primera oportunidad que tuvieron los isleños para recibir una compensación por los daños provocados debido a la invasión y ocupación a Puerto Rico de parte de los colonizadores americanos.

Al comienzo de la ocupación, la fuerza estadounidense alteró de forma drástica el comercio y la agricultura, los dos polos más importantes de la economía del país caribeño, llevando a muchos a la ruina. Cierta darwinismo se experimentaría con la apertura de los mercados americanos para el azúcar de caña. La conversión tecnológica desde lo que era el ingenio hasta la central azucarera sería demasiado grande para muchos hacendados. Algunos de ellos se convertirían en meros cultivadores de caña, mientras que otros podrían evolucionar a centralistas, cosa que promovió el comienzo de una degradación social al empobrecerse la población. Luego, llegarían los monopolios azucareros americanos. Los mismos llegarían a controlar la mitad del mercado del azúcar crudo, una situación que reestructuró la sociedad en pleno¹³.

12. Al respecto señala que "every constitutional extension of the suffrage in American history -15th, 19th, and 26th Amendments- was enacted during or in the immediate aftermath of war", p. 247. El autor se refiere a las enmiendas aprobadas durante la Guerra Civil, la Primera Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam.

13. Ayala, César J., Bernabe, Rafael. *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*. Ediciones Callejón, San Juan, 2011.

De ahí se sigue que las consecuencias de la invasión y ocupación americana de Puerto Rico, parafraseando una vez más a Mauss, hayan sido un hecho social total — abarcando la totalidad de los espacios de la vida y todas las dimensiones de la persona—, en una forma inversamente proporcional a los hechos reformistas que estaban ocurriendo de cara a la guerra mundial que se avecinaba, que aunque no habría de ser peleada dentro del Caribe de una manera formal, a pesar de que, en efecto, hubo un bloqueo naval de los Nazis a la isla de Puerto Rico.

En su libro de memorias en torno a su gobernación de Puerto Rico, *La tierra azotada*¹⁴(así la llamaba), el gobernador Rexford G. Tugwell, quien fue impulsor de las políticas responsables por la implantación del programa de carteles, narra su llegada a la isla —dónde venía con la misión de fortalecer la infraestructura de las bases militares americanas y cómo sintió el alivio de enterarse que los alemanes habían invadido la Unión Soviética, cosa que le liberaba del lastre de una confrontación inmediata y muy grave contra un enemigo muy poderoso y bien organizado, que contrastaba con unas fuerzas armadas y un país que se encontraba todavía perdido en la jungla de la gran depresión económica y de un capital que no se quería dejar domesticar.

... De mis notas del domingo 22 de junio de 1941:

Hitler invadió a Rusia anoche, dando fin a un mes de extrañas maniobras. Estoy seguro que ni nuestro gobierno, ni el de Gran Bretaña pensaban que tendríamos la suerte de que se abriera un nuevo frente en el Este. Después de nuestros

14. Tugwell, Rexford Guy, *La tierra azotada: Memorias del último gobernador estadounidense de Puerto Rico*, FLMM, San Juan, 2010.

desastres en Yugoslavia, Grecia y Creta, ésto parece una increíble y poco merecida buena fortuna. Es un error final para Hitler. Como gran estratega, no veo cómo podría ganar ahora, no importa lo ineficientes que resulten ser los rusos o cuán extraordinarios pueda sea el bombardeo alemán.

Esto nos debe dar por lo menos un año más, que sería casi suficiente, contando también con un grado de cansancio en los alemanes. Para nosotros poder arreglar el caos, eliminar la ineptitud de los empresarios, y crear un mecanismo de fuerza con adecuadas bases adelantadas, necesitaremos más de un año; pero había comenzado a parecer como no hubiésemos tenido tiempo suficiente. Inglaterra pudo haber caído este verano; pero eso parece imposible ahora...

Puede ser que la guerra ruso-alemana tienda a sacar fuera del panorama al Caribe de nuevo¹⁵...

Más adelante en sus memorias cuenta, con un dejo imperial toda vez que humano, cuál sería su misión en Puerto Rico, a propósito de su inauguración como gobernador:

15. Ibid.

"Había preparado mi discurso con cautelosa consideración a la cada vez más evidente tarea que debía cumplir en el tiempo de crisis nacional que se acercaba: los dos o tres años expuestos a un enemigo despiadado mientras estábamos aún sin preparación. *Yo tenía que demostrar la compasión de mi país hacia las aspiraciones de esta gente, y demostrar su interés natural hacia el progreso de ellos, hacia la libertad política. También tenía que demostrar a los puertorriqueños que su participación en el conflicto que se avecinaba era real, que no era meramente apoyar la política americana, sino que se percataran de que su propia política también se beneficiaba por el esfuerzo común.*"

Lo escribía con el sentido del deber de quien era responsable de procurar la preparación de lo que sería la posible primera línea de defensa ante un invasión de los Lo escribía con el sentido del deber de quien era responsable de procurar la preparación de lo que sería la posible primera línea de defensa ante un invasión de los Nazis a EEUU. Además, como un responsable de una misión de primer orden, en tanto importante miembro (quizás el más) de lo que era el Brain Trust de la administración de Franklin Delano Roosevelt (FDR), y uno de los creadores del Nuevo Trato, y propulsor del programa de desarrollo de la *Farm Security Administration(FSA)* y

posteriormente la *Work Progress Administration*(WPA), que ya había implantado una propaganda cartelística, además de una abarcadora asignación fotográfica a lo largo y ancho de EEUU y sus territorios donde empleó a un gran número de artistas a cargo de Roy Stryker.

De paso, Tugwell estaba encargado de revertir el categórico "fracaso" de EEUU sobre Puerto Rico, que se debía mayormente a lo que catalogó de "administración negligente" que los estadounidenses mantuvieron durante las primeras décadas de ocupación en torno a la isla caribeña.

Tratada durante más de cuarenta años como poco más que una posesión del tipo "botín de guerra" y enclave puntual dentro del plan estratégico de la geopolítica americana, con que los militares y los azucareros estuvieran bien atendidos en torno a sus necesidades inmediatas le bastaba a los americanos. Al ser de esta manera, lo que ocurrió fue el total descuido por sostener una sana administración, enviando constantemente a los más negligentes y torpes estadounidenses para gobernar al país invadido. Éstos tomaban su nombramientos casi de la misma forma que se tomarían un premio en el cual ganaban unas vacaciones en el Caribe con los gastos pagados, cortesía del Presidente de EEUU.

Tugwell, al ser consciente del costoso daño ocurrido, debido al desinterés y al abandono por parte de las autoridades americanas durante las cuatro décadas anteriores y la lógica rebelión que ocurrió como su consecuencia, se ocupó de preparar el escenario de la guerra. Con ello en mente, comenzó a estudiar la función que tendría Puerto Rico en el conjunto dentro de la guerra que apenas comenzaba a ser una posibilidad, pero que aparentaba ser inevitable. Nótese que estaba escribiendo su función en el

diario con la fecha del 22 de junio de 1941. Estados Unidos no entraría a la guerra hasta el 7 de diciembre del mismo año, como reacción del ataque japonés al puerto de Pearl Harbor, en Hawai. Tugwell vendría a tomar relevo de los primeros esbozos implantados por el almirante William D. Leahy y, luego por su sucesor Guy J. Swope.

El primero se encargó de desarrollar un sistema defensivo que pudiera hacerle frente a un más que seguro ataque alemán a las isla del Caribe. El segundo colaboró en el comienzo de la reforma colonial.

Tugwell, era economista y planificador institucionalista. Venía con la encomienda política del Presidente Roosevelt de pacificar a los puertorriqueños, de manera que su función sería doble, y en todo caso actuaría con determinación en lo que se podría interpretar como una reforma, pero también como un acto propagandístico, en el cual tendría un presupuesto de capacidad presidencial, al ser enviado por el propio presidente Roosevelt. Con ello, no sólo habría de tomar dato de las condiciones a reparar, sino de los posible inconvenientes provocados por el creciente malestar de la población con el curso de una economía tan desastrosa, que hacía parecer lo peor de la Gran Depresión de EE.UU. como un juego de niños.

1.3 Condiciones materiales de los primeros "años americanos"

"En ese tiempo [1948] la mayoría del trabajo seguía haciéndose sobre la base del esfuerzo humano, sin máquinas; sacar la semilla, echarla, plantar, cultivar, fertilizar, cavar las zanjias, regar, cortar y cargar la caña —había que cargarla y descargarla dos veces antes de molerla—, todas estas eran labores manuales. A veces me quedaba de pie junto a la fila de cortadores que trabajaban bajo un calor intenso y una gran presión, con el capataz parado a sus espaldas (y el mayordomo también, solo que a caballo). Para el que hubiera leído la historia de Puerto Rico y del azúcar, los mugidos de los animales, los gruñidos de los hombres al blandir sus machetes, el sudor, el polvo y el estruendo lo habrían transportado fácilmente a una época anterior de la isla. Solo faltaba el sonido del látigo."

—Sydney Mintz¹⁶

Dentro de este periodo, los primeros dos años de ocupación fueron claves para afianzar la hegemonía norteamericana. Los estadounidenses se dieron cuenta rápidamente que si su ocupación habría de ser efectiva, lo sería con el respaldo de algunos sectores económicos y comerciales claves que sirvieran de apoyo¹⁷. Uno de los grupos era el de los españoles peninsulares, que controlaban una enorme riqueza económica, producto de su tradicional preponderancia en el comercio y en otras empresas como la banca y los seguros. Las nuevas autoridades norteamericanas conocían las ambiciones de la ascendente élite criolla y sabían que podría generar problemas. Debido a ello, en gran medida, fue que decidieron convertir al grupo español —que poseía los recursos económicos y además no se identificaba plenamente con los problemas del "populacho", toda vez que manifestaban ningún interés político de una isla, que casi miraban como si fuera Barataria— en su grupo de

16. Mintz, Sydney, *Dulzura y poder: el lugar del azúcar en la historia moderna* Siglo XXI Editores, Madrid, 1996.

17. Lugo Amador, Luis. "Hispanidad e hispanofilia en el Puerto Rico de principios del siglo XX". *Milenio*, Vol. 10, Bayamón, Universidad de Puerto Rico en Bayamón, 2006.

apoyo que a la vez sirviera como alter ego de la poderosa élite hispano-puertorriqueña¹⁸.

Un año después de la invasión del 25 de julio de 1898, la isla sufrió el paso del huracán San Ciriaco, con el cual las cosechas quedaron destruídas por completo, o casi: un noventa por cien (90%) de todo lo que había. Más adelante el peso puertorriqueño, que tenía el mismo valor del dólar, fue devaluado en un cuarenta por cien (40%) hasta los 60 centavos de dólar y la moneda americana fue impuesta al país. De esta manera todos los habitantes quedaron de un día a otro con poco más de la mitad de su riqueza.

Luego de finalizar la ocupación militar inmediata, durante el año 1901 se aprobó la Ley Hollander (Hollander Bill) por el Congreso de Estados Unidos, que introdujo un impuesto sobre la tierra y el comercio, ya afectados por la devaluación del peso puertorriqueño e implantación forzosa del dólar americano. En el caso de la tierra, ocurrió una depauperación de los medianos agricultores, de manera que se establecieron latifundios que se tragarón las tierras de los pequeños agricultores en ofertas, por lo general, hostiles.

Fueron los grandes bancos de Boston a los cuales los hacendados y agricultores tuvieron que acudir en busca de ayuda. Sin embargo, por tratarse de otro país, todavía no aplicaban las leyes que prohibían la usura, de manera que los intereses acabaron con los agricultores, quienes tuvieron que entregar las fincas a los banquero, los cuales comenzaron a concentrar la tenencia de tierras en pocas manos y decidieron convertir la isla en un inmenso cañaveral, eliminando la diversidad de la agricultura. Así, el campo se hizo un lugar de grandes contrastes sociales. Retrocedió hasta convertirse en una organización social, como antes hemos señalado, del tipo "antiguo régimen", definido como

18. Ibid.

una sociedad preindustrial, casi como si la revolución francesa nunca hubiera tenido lugar —excepto porque no habían nobles—, y en donde la movilidad social fue nula. Pero no sería la única consecuencia.

Si resumimos lo acaecido, hasta 1930 tuvieron lugar distintas instancias que promovieron las desigualdades sociales a favor del poder colonial de Estados Unidos y algunos de sus incondicionales. Entre se destaca la devaluación de la moneda e imposición de una moneda extranjera, algo que generó la inflación en el precio de los productos; la decadencia del cultivo del café —ante la indiferencia del mercado americano—; también, la implantación del monocultivo de la caña de azúcar y las grandes centrales azucareras, cuyos dueños eran mayormente inversionistas de los grandes bancos estadounidenses ubicados en el área de Nueva Inglaterra, específicamente en Boston, junto a una reducida élite puertorriqueña de antiguos grandes hacendados, proveedores de servicios e importadores y colaboradores pragmáticos del régimen estadounidense.

Las consecuencias sociales de semejante empuje colonialista fueron devastadoras. La mayor parte de los comerciantes y hacendados tuvieron que vender sus propiedades por un precio inferior al valor real del mercado. Se disparó la inflación; los campesinos tuvieron que marcharse a los pueblos de la costa en la búsqueda de trabajo, entrando en un grupo social de personas excluidas del proceso económico que vivían hacinadas en arrabales formados en torno a lugares inhóspitos, pantanosos y peligrosos para la salud; la reducción del acceso a la tierra disminuyó las condiciones de salud de la población al ésta no poder sembrar tan siquiera para subsistir y estar condenados al hambre; de ahí se sigue que la mortalidad fuera alta.

La pobreza creció sin límites: no hubo trabajo y cuando lo había en los campos, era sólo durante la temporada de la cosecha de la caña que, en el caso de Puerto Rico, se trataba de una sola zafra de caña de azúcar al año, contrario a otros lugares donde se puede cultivar de forma óptima tres cosechas durante el mismo periodo. Naturalmente, al ser un monocultivo que tenía una sola ocasión de casi seis meses en cada temporada, el desempleo y el subempleo eran condiciones crónicas y, desde luego, los salarios fueron míseros¹⁹, desatando un centrifugado social de pobreza, explotación, enfermedad y muerte. Contaba la estadística de aquél momento que el *per cápita* era de USD\$121 dólares al año, una quinta parte de lo que se estimaba en los EEUU continentales²⁰. En las montañas del centro de la isla grande, las familias — por lo general prolíficas— debían de sobrevivir con menos de dos dólares semanales, con lo cual se encontraban en una situación desesperada, golpeados también por el hambre. Se contaban por miles. La expectativa de vida era de 46 años.

Con aguas en condiciones insalubres y una paupérrima dieta, los puertorriqueños y las puertorriqueñas morían prematuramente, víctimas de diarrea, tuberculosis y pulmonía. Quienes sobrevivían, llevaban una vida miserable, atacados por las lombrices y los parásitos que contraían con las duras condiciones de existencia. En resumen, una verdadera pesadilla.

El secretario del Interior de EEUU, Harold Ickes, realizó una visita durante el año de 1936 y apuntó en su diario lo siguiente:

19. Irizarry Mora, Edwin. *Economía de Puerto Rico: evolución y perspectivas*, México, Thomson Learning, 2001.

20. Goodsell, Charles T. *Administration of a Revolution, Executive Reform in Puerto Rico under Governor Tugwell, 1941-1946*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

Hemos visitados varios lugares de interés en San Juan... Inspeccionamos dos o tres arrabales (chabolas), y son los peores arrabales que jamás haya podido ver. Las casuchas tenían una apariencia tan débil que cualquiera persona concluiría que se derrumbarían con cualquier brisa. Las condiciones en que se encontraban eran completamente reprochables. Los alcantarillados se encontraban abiertos, con escapes de aguas usadas alrededor de las calles y las edificaciones, no mostraban atisbo de condiciones sanitarias aceptables. Los niños jugaban dentro de las alcantarillas rodeados de suciedad, tierra y una gruesa capa de mugre verde. Las casa lucían sucias y desordenadas. Las cocinas eran construidas con pequeñas estufas de carbón y el mobiliario era simple y escaso. Estos arrabales son un reflejo del gobierno de Puerto Rico, pero sobretodo del de Estados Unidos. Es increíbles que permitan vivir a los seres humanos en semejantes pocilgas²¹.

Durante aquellos primeros treinta años vivieron peor que lo que habían vivido nunca antes en su historia. La resolución del Tribunal Supremo Federal sobre los "casos insulares", escrita por el mismo juez que escribió la resolución de la segregación racial en EEUU, permitían —y todavía al

21. Ibid.

momento de escribir este documento permite— la discriminación contra la población de la isla de Puerto Rico.



Foto 1 Jack Delano . Hija de un agricultor de la caña, 1941.

1.4 Los revueltos años de la década de 1930

Ya hemos contado con una impresión sobre cómo se sobrevivía en Puerto Rico para la década de los años de 1930. En efecto, ocurrió un caldo de cultivo para las peores pesadillas sociales que se podrían pensar, pero faltaba todavía más. A las ya duras condiciones de vida se le sumó el azar para hacerlas más pesadas: un huracán categoría 5, San Ciprián el 26 de septiembre de 1932, que discurrió a lo largo del territorio, del sureste al noroeste y se le describe, junto al huracán San Felipe (13 de septiembre de 1929), también categoría 5, como uno de los más violentos que hayan ocurrido en las Indias Occidentales. Eso, sumado junto a la caída de la Bolsa de Valores de Nueva York, el 29 de octubre de 1929, le añadió combustible a las pésimas condiciones provocadas por la Gran Depresión. Desde luego, la vida siguió su curso; sólo que para mal. Los trabajadores de la caña de azúcar vieron reducir sus salarios y aumentar sus horas de trabajo. El per cápita descendió de \$122.00 a \$86.00. En general, comenzaron a producirse fricciones sociales entre el capital y el trabajo, debido a que las duras condiciones para realizarlo se agravaron. Eso sí, no importaba qué ocurriera, la hegemonía americana se mantuvo siempre clara. El desempleo y la profundización de la pobreza tuvo como repercusión la movilización masiva de trabajadores, desempleados y consumidores a lo largo de la década²².

Entonces, estalló la rebelión. La actividad huelgaria aumentó considerablemente. Una de las más grandes fue la de los trabajadores del azúcar de enero de 1934. Los trabajadores de la caña llamaron al líder del Partido Nacionalista, Pedro Albizu Campos, para que les representara, ante lo

22. Catalá Oliveras, Francisco, *Promesa rota, una mirada institucionalista a partir de Tugwell*, San Juan, Ediciones Callejón, 2013

que consideraron la abdicación de las funciones de sus representantes gremiales. Albizu, un abogado mulato graduado de Harvard, había asumido la presidencia de la organización política en mayo de 1930. Desde aquel momento se había distinguido por denunciar la postración de los puertorriqueños en todos los niveles de la vida del país a favor de los estadounidenses y juró combatir a los norteamericanos.



Foto 2. Pedro Albizu Campos, Presidente del Partido Nacionalista en los años de 1930.

Sus posturas le habían ganado una presencia en la política puertorriqueña, y ante el vacío de liderazgo que sentían luego de haber rechazado el acuerdo que firmara su sindicato, la Federación Libre de Trabajadores con las centrales azucareras, acudieron a él para que les representara. A partir de entonces, el Partido Nacionalista aumentó su presencia política a lo largo de todo el país. De forma proporcional también aumentó la represión colonial, toda vez que la intención de americanizar al país seguía en la agenda de las autoridades estadounidenses. Ocurriría, sobretudo, bajo los gobernadores americanos, Robert H. Gore (1933-1934) y

Blanton Winship (1934-1939) . Del primer gobernador, aparte de ser abuelo de el ex vicepresidente Al Gore y tío de Gore Vidal, se dice que fue un gran inepto —quizás el más dentro del Partido Demócrata—, únicamente superado por el republicano James Beverly, a quien sucedió. Del segundo —Blanton Winship—, Rexford Tugwell señaló en sus memoria que éste veía a Puerto Rico como una gran plantación sureña, con los azucareros como sus capataces²³.

A partir de ahí apenas hubo descanso durante la década de 1930. Motines, huelgas cañeras, quema de cañaverales, atentados personales y asesinatos políticos ocurrieron un poco más que de vez en cuando. Entiéndase bien: los puertorriqueños andaban descontentos con las instituciones estadounidenses, tanto públicas como privadas. Treinta años después de la Guerra del 98, la situación era peor a nivel político y económico. El malestar era demasiado grande.

En 1935 ocurrió un incidente entre la Policía y un grupo de estudiantes universitarios nacionalistas, cuyo resultado fue la muerte de 4 estudiantes —uno de ellos luego de un tiroteo de camino hacia el hospital a donde le llevaban ya herido²⁴— y un policía.

Albizu Campos, al despedir el duelo, declaró que esas muertes violentas tendrían respuesta, en una contestación a la declaración del jefe de la policía y antiguo coronel del ejército de Estados Unidos, Elisha Francis Riggs de que habría "guerra, guerra y más guerra" contra los nacionalistas. En una asamblea posterior del Partido Nacionalista, en diciembre del mismo año, declaró formalmente el estado de guerra contra los americanos. El 23 de

23. Tugwell, Rexford Guy, *La tierra azotada: Memorias del último gobernador estadounidense de Puerto Rico*, FLMM, San Juan, 2010.

24 . Catalá, Francisco. Op.Cit.



Foto 3 1937. Masacre de Ponce.

febrero de 1936, y en represalia por la muerte de los estudiantes, otros jóvenes estudiantes universitarios y militantes del Partido Nacionalista, Hiram Rosado y Elías Beauchamp, mataron al coronel Riggs. Los jóvenes fueron detenidos y asesinados dentro del cuartel de la policía. Varios días después, Albizu y otros líderes nacionalista fueron acusados de conspirar para derrocar al gobierno de EEUU. En marzo de 1937 hubo una marcha en Ponce, al sur de la isla, para conmemorar la abolición de la esclavitud (22 de marzo de 1873). Jóvenes nacionalistas desfilaban con rifles de madera como un ejército. Se les denominaba "Cadetes de la República". Poco antes de comenzar, revocaron la autorización para la actividad por exigencia del gobernador Winship. La policía, al dispersar la manifestación, comenzó a disparar contra la multitud aglomerada, provocando un evento que quedó grabado en la memoria colectiva como "La Masacre de Ponce".

Edwin Roskam acudió a Puerto Rico, asignado como fotógrafo por la revista *Life*; cubrió el juicio a los policías y entrevistó a las víctimas. No

obstante, la revista no quiso utilizar la enorme cantidad de material, que le parecía muy valioso, cosa que lamentó mucho.

So I was told to go to Puerto Rico. Well, Puerto Rico had just been exploding in 1937 at this point, and they had the Ponce Massacre which was really a very grave unpleasantness and the whole nationalistic troubles-so Life sent me out there to look into that. I didn't mind that, except that they told me to interview the Nationalist leader, accomplice, and that was from their research department and he had been in jail for two years in Atlanta by then. (laughter) Well, we got out there and we did a couple of month's coverage and Life did not like what we produced, oh boy did they not like it! It was a highly critical evaluation of our position in Puerto Rico at that time and among other things it foretold the election of Munos (Muñoz) which was already pretty clear to anybody on the inside, and Life didn't like that at all, they were backing somebody else²⁵.

25 . Archives of American Art, Smithsonian Institution. Oral history interview with Edwin and Loise Rosskam, 1965 Jan 21. Washington: Smithsonian Institution, 1965.

Así fueron los conflictos políticos y económicos de la década de los años de 1930. Cerró la década la gobernación del Almirante de la Marina, William D. Leahy. Estados Unidos, como se podrá intuir, comenzaba a perfilar un escenario de guerra en Europa, y Leahy, Almirante de la Marina de Estados Unidos, se encargó de reforzar la frontera americana de lo que conocían con el imperial nombre de las "Indias Occidentales", ante el escenario más que previsto escenario de una confrontación con Alemania ante el ascenso de Adolf Hitler. Pero faltaba lo más importante: asegurarse la estabilidad y fidelidad de una posesión caribeña disgustada y deteriorada aunque esencial para llevar a cabo su defensa hemisférica.

1.5 Antecedentes del cartel de la reforma colonial

Como nos recuerda Lidio Cruz Monclova²⁶, la imprenta tardó en llegar a Puerto Rico hasta el siglo XIX. Ello se debe a que formó parte de los dispositivos de otra reforma colonial, la primera, ocurrida debido a la influencia ilustrada —efecto indirecto de la Revolución Francesa— y los balances políticos que trataba de tener el soberano, Carlos IV, con los franceses, ya gobernados por Napoleón. Entre 1801 y 1806²⁷ surgieron los carteles tipográficos, como parte de los materiales producidos, que se distribuían o se fijaban en áreas públicas. Entre éstos figuraron las hojas informativas, ordenanzas, proclamas y anuncios de carácter religioso.

Durante aquella época Puerto Rico fue un enclave militar que se sostenía gracias al situado mexicano. Éste se trataba de una cantidad de dinero proveniente de los territorios mexicanos (Nueva España), que comenzaron a llegar desde 1567 y que se sostuvieron hasta el comienzo de la guerras de independencia, sobretudo la mexicana, alrededor de 1809. La población a principios del siglo XIX no sobrepasaba las doscientos mil personas. La crisis estalló con el corte del situado. Provocó el desarrollo del contrabando como forma de supervivencia. No fue hasta 1813 cuando llegaría la primera gran reforma en la cual separarían la Intendencia de Hacienda de la Capitanía General, reorganizando la administración bajo el mando de Alejandro Ramírez, Intendente de Hacienda, quien realmente fue quien puso a la isla sobre sus propios pies a nivel económico, que tuvo como consecuencia el crecimiento poblacional, quintuplicándose los habitantes de la isla para finales

26 . Cruz Monclova, Lidio. "La introducción de la imprenta en Puerto Rico y el primer periódico puertorriqueño". Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Julio-Septiembre 1969.

27 . Ibid.

del siglo, con la consecuente expansión de la actividad cultural, mayormente compuesta por actividades teatrales y conciertos.

Para finales del siglo XIX comenzaron a utilizarse los carteles impresos localmente o importados con imágenes realizadas en litografía o xilografía. Todavía no se utilizaba la serigrafía como medio. Se han documentado para finales de los 1890 y a principio de los 1900 carteles con varias figuras alusivas a representaciones teatrales o al anuncio de productos de la época²⁸.

A principios del siglo XX los cartels tipográficos o con imágenes se utilizaron en su mayoría para anunciar zarzuelas, operetas, actividades sociales, conciertos, medicinas y actividades políticas²⁹.

Como en casi cualquier lugar donde se utilizaron los carteles, se puede apreciar cómo los carteles tipográficos servirían —y sirvieron— en Puerto Rico como catalizador para acercar a la población al desarrollo de una época crucial, toda vez que vinculó a los puertorriqueños —apenas se denominaban de esa manera, como cabe esperar de una población que se encuentra creciendo con unas tasas de inmigración masiva, producto de la Real Cédula de Gracia (10 agosto de 1815)— con la evolución de los medios de comunicación como eje para adelantar el conocimiento, las ideas innovadoras, en un contexto de cambios drásticos y luchas profundas en —y para— todos los frentes.

Oscar Mestey³⁰ nos narra que en el caso de los carteles con imágenes de este período, lo cautivante es poderlos evaluar retrospectivamente para aclarar cómo y hasta qué grado fueron partícipes y receptores, en Puerto Rico del

28 . Mestey Villamil, Oscar, El cartel en Puerto Rico, Catálogo de exhibición Panorama del cartel en Puerto Rico:1857-1997, ICP, San Juan 1997

29 . Ibid.

30 . Ibid.

desarrollo de la imagen gráfica desde el otro lado de los grandes centros metropolitanos, lugares éstos donde se provocaron los cambios significativos que adelantaron al cartel como medio o instrumento útil para exponer y convencer. Es decir, los centros metropolitanos nos ubican en los márgenes, como el mismo hecho de que la imprenta hubiera llegado durante el siglo XIX, casi cuatro siglos luego de su invención.

Desde finales de los años de 1910 y en los de 1920, los carteles presentan imágenes en estilos art nouveau y decó. Se destacan los producidos para las óperas y carnavales, como los de Oliver Shaw o Carmelo Filardi, los cuales no solamente se reproducían como carteles, sino también como portadas de revistas, programas y el resto de la papelería relacionada a las actividades anunciadas. Para los años de 1930, el cartel carnavalesco llegó a un nivel de desarrollo extraordinario. Sobresalen los diseñados por José A. Maduro, cuyo cartel para el carnaval de 1937 logra con acierto una imagen que nos remite claramente a un legado hispánico, y ciertamente moderno, con su énfasis en la tipografía de corte semigeométrico, al igual que sus colores y contrastes, pero sin perder de referencia a la ciudad amurallada de San Juan como centro de la actividad. También cabe mencionar los de Oscar Colón Delgado que se presentan a final de esta década. De éste, intuye Teresa Tió que deriva de revistas de moda, por lo cual resulta más conservador y estereotipado. No obstante, la composición es categórica toda vez que juega con contraste y una jerarquización absoluta en torno a la primerísima figura de la reina del carnaval y la alegoría de éste, representado a través de una carabela de la época de la conquista y colonización efectuada por Ponce de León.

Hasta ese momento el cartel se encarga de promover las actividades culturales, institucionales y oficiales. A pesar de aquella noción pantagruélica del carnaval que nos legara Bajtín, no podemos decir que en estos carnavales el exceso sea el típico ritual antes de la cuaresma, sino que se celebra como una actividad de una sociedad elitista (colonial) en la cual no se altera el orden establecido, por tanto el cartel todavía no se ocupa de prestar su superficie para los asuntos de la persona común. De eso se encargarán los próximos carteles de la reforma colonial; para deslizar la proyectada agenda de reforma colonial dentro de sus discurso para la población pobre.

1.6 La entrada del cartel serigráfico de la reforma colonial

Ya se sabe que la técnica serigráfica se originó como legado del uso y desarrollo del estarcido —stencil— para fines decorativos y religiosos en las culturas del oriente lejano, mayormente en China y Japón, entre los años 500 al 1000³¹. En Europa se utilizó el estarcido para fines decorativos y comerciales desde finales del siglo XV, pero no fue hasta principios del siglo XX, cuando desarrollaron el tamiz o bastidor de seda como base para sostener el estarcido³². Los primeros usos de la técnica fueron sencillos, orientados hacia la impresión de letreros y publicidad. Al igual que ocurrió poco más de un siglo antes con el hallazgo de la litografía de Alois Senefelder, llamaron la atención sus posibilidades comerciales y comenzaron a fabricar nuevos materiales que facilitaron la impresión, tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, y fomentaron la propagación de este tipo de cartel, que a pesar de sus propias posibilidades, se convirtió en una mimesis del cartel litográfico. Sin embargo, contrario a lo ocurrido con la litografía, su utilización comercial creó cierta resistencia para su aceptación dentro del campo de la expresión artística³³.

Fue durante —y debido a— la Depresión Económica de los años treinta en los programas de arte de la *Works Progress Administration* (WPA) que a la serigrafía la comenzaron a tomar en serio como un vehículo artístico. Su sencillez y bajo costo propiciaron un uso extendido para la impresión de carteles de carácter educativo en grandes cantidades. Un grupo de artistas en la ciudad de Nueva York, se unió para crear el primer taller de experimentación

31 . Jesse B. Stephenson. *From Old Stencils to Silkscreen*, New York Scribner's Sons. 1951) Pags. 3-65

32 . La primera patente para un tamiz de Seda fue otorgada en 1907 a Samuel Simon de Manchester, Inglaterra. Véase J.L.Biegeleisen, *Silkscreen Painting Production*, Dover Pub, New York 1963

33 . Rosso Tridas, Norma. *La estampa serigráfica en Puerto Rico: cuatro décadas*, Museo de Arte, Antropología e Historia, Universidad de Puerto Rico, San Juan 1987

artística serigráfica con el auspicio del gobierno federal y su programa de ayuda para artistas desempleados, *Federal Arts Project (FAP)*. Estuvo a cargo del artista Anthony Velonis, director del taller de gráfica del *Federal Arts Project* en Nueva York, y tuvo como propósito proveer estímulo a los artistas para que experimentaran con el medio³⁴.

La división gráfica de la FAP diseñó y publicó cientos de carteles de publicidad y educación para casi todos los temas en los cuales trabajó el Nuevo Trato. En total, la división gráfica fue responsable por diseñar sobre 36,000 trabajos e imprimió casi tanto como dos millones de afiches. Los carteles serigráficos se ocuparon mayormente de promover exhibiciones de arte y cursos en los cuales enseñaban diversas materias artísticas, así como de promoción de obras teatrales y otro tipo de cursos, como lo fueron los de lenguas extranjeras, promoción de parques y bosques nacionales. En los mismos se pueden apreciar las diferencias de enfoque cuando se comparan con los hechos en Puerto Rico.

Nos cuenta Norma Rosso³⁵ que en estos talleres de la FAP experimentaron con diversos materiales sobre el tamiz, a propósito de establecer una relación más directa con el proceso artístico y explorar las calidades pictóricas de la técnica. Entre los artistas que conocieron el taller y continuaron utilizando la serigrafía para su obra personal se encontraban Robert Gwathmey³⁶ y Ben Shahn, quienes ejercieron una influencia significativa en el desarrollo del medio en Puerto Rico. En el caso del primero —Gwathmey—, no tan sólo fue mucho más influyente, sino éste participó del entrenamiento de los artistas participantes en el proyecto serigráfico a petición

34 . O'Connor, Frank. *Art for the Millenium*, New York Graphic society, Boston 1973.

35 . Rosso Tridas, Norma. Op. Cit.

36 . Ibid.

de Irene Delano. Se mantuvo en la isla por espacio de tres meses en el año 1946, dejando varios carteles sobre la obra de gobierno que estaba ocurriendo.

Una vez Estados Unidos se enfrascó directamente en la Segunda Guerra Mundial, el proyecto de la división de gráfica de FAP se convirtió en la *Office of War Images (OWI)*, que se especializó en la creación de carteles de guerra. Varios de esos carteles fueron ejecutados por Ben Shahn de una manera ejemplar.

La serigrafía se introdujo a Puerto Rico, gradualmente, por medio de individuos que comenzaron a establecer talleres pequeños de impresión serigráfica comercial. Se ha constatado que para mediados de la década del 1940, algunas agencias de publicidad comisionaban a estos talleres la impresión de anuncios, señales, banderines, banderas y cruzacalles en grandes cantidades. La escasez de escuelas y talleres dedicados a la enseñanza del arte en Puerto Rico limitaban el aprendizaje de la técnica al uso de manuales comerciales o cursos técnicos cortos en los Estados Unidos. Los casos en donde enseñaron la técnica en la isla fueron contados, siendo un ejemplo el de la Academia Edna Coll, en donde en una ocasión se ofreció una introducción a la técnica serigráfica para uso comercial³⁷, aunque fue muy efímero. De similar forma, la misma era ocasionalmente utilizada por soldados norteamericanos en las bases militares que ubicaban en Puerto Rico para la producción de tarjetas y anuncios. Para fines de la década del 40 cuando Adrian Allen estableció su compañía de impresión serigráfica, que luego se transformaría en uno de los talleres más grandes de Puerto Rico, ya existían varios talleres comerciales de serigrafía dirigidos por puertorriqueños³⁸. Entre

37 . Op. cit. Conversación de Rosso con Félix Rodríguez Báez..

38 . Op. cit. Entrevista de Rosso a Adrian Allen. 1987.

éstos se encontraban el taller de Rafael Ríos, Ferrer Screen Printing y Richart Studio.

La incorporación en Puerto Rico de la serigrafía como medio de expresión artística para fines no comerciales ocurrió a través del gobierno. El primer taller de serigrafía no comercial se organizó durante el año 1943³⁹ por la Comisión de Salud Pública, con el fin de facilitar la impresión de carteles educativos relacionados con la higiene pública. Estuvo a cargo del artista Francisco Palacios quien había sido enviado a tomar un curso corto de serigrafía en Nueva York⁴⁰. Aunque el taller sólo produjo un número limitado de afiches, representó el primer esfuerzo encaminado a utilizar la técnica creativamente.

No fue sino hasta la segunda mitad de los años de 1940 que se fundó el *Taller de Cinema y Gráfica de la Comisión de Parques y Recreo Público*. Como anteriormente mencionáramos, la gestión del taller estuvo a cargo de dos artistas de la *Work Progress Administration (WPA)*: Edwin Rosskam e Irene Delano. La administración la llevó Rosskam, mientras que el taller de gráfica estuvo dirigido por Irene Delano. El propósito del mismo fue la producción de material audiovisual educativo para la población rural. Entre el grupo de artistas y consultores que contrataron para la implantación y creación de dichos proyectos estaban Jack e Irene Delano los cuales habían participado en programas de arte del gobierno federal, mayormente en la FSA. De hecho, no era la primera ocasión en la cual visitaban la isla, toda vez que la habían visitado para el año de 1941⁴¹, cuando Jack estuvo asignado por Roy Stryker a cubrir las posesiones del Caribe (las islas de Puerto Rico y Santa Cruz), como

39 . Ibid.

40 . Op. Cit. Conversacion de Rosso con Francisco Palacios.1987.

41 . Delano, Jack. *Photographic Memories*. Washington: Smithsonian Press, 1997.

parte de la frontera sureste de EEUU. Confrontada con la necesidad de producir carteles en grandes ediciones, la falta de recursos económicos y la abundancia de recursos humanos, Irene Delano, directora del taller de gráfica, seleccionó la técnica que ya había conocido en los Estados Unidos: la serigrafía. Para desarrollar el proyecto contrataron personas interesadas de la isla que fueron entrenados en los procesos básicos de la impresión serigráfica. Entre las personas que comenzaron en el taller y se adiestraron en la fase de impresión y diseño se encontraron Manuel Hernández Acevedo, Juan Díaz, José M. Figueroa, Wilfredo Cintrón y Eduardo Vera. Francisco Palacios, el otrora artista gráfico de la *Comisión de Salud Pública* fue contratado para entrenar y supervisar el personal de impresión, toda vez que ya había trabajado en los carteles de ésta (1943).

Irene Delano, al igual que Jack, Edwin Rosskam y Louise Rosskam trabajaban para la *Oficina de Información para Puerto Rico*, mayormente en la función de tomar fotografía y comunicar aquello que estaba realizando el gobierno de Puerto Rico. La creó Rexford Tugwell con la misma visión con la que creó la Sección de Historia de la FSA, por tanto llamó a Roy Stryker para que le ayudara nuevamente en la tarea. Stryker, quien se encontraba trabajando para la Standard Oil Company le recomendó a Edwin Rosskam para que se hiciera cargo del trabajo. Fue él quien trajo a su esposa Louise y, además, llamó a Jack e Irene Delano. Éstos habían viajado nuevamente a Puerto Rico con una beca de la Fundación Guggenheim, que había ganado Jack con una propuesta para fotografiar nuevamente a Puerto Rico. Se unieron a la Oficina que intentaba recrear la sección de Historia de la FSA, pero en Puerto Rico:

"Rexford Tugwell was still governor, and from the Rosskams we learned that an Office of Information had been started at La Fortaleza to serve as a public relations agency, but with historical outlook such as the FSA had emphasized... Ed's experience at the FSA was extremely useful in his new position. He prepared a detailed plan for a historical photo file to be established (he was very good at planning) and began recruiting personnel... When I was asked to join the group, I immediately accepted. Irene and I both looked forward to with great enthusiasm to continuing the work we had started for the FSA in 1941... I looked forward to focusing my camera again on sugarcane workers, on elements of health, education, housing, religion, and transportation⁴²."

Del mismo relato se destaca la mirada que tienen estos fotógrafos, casi de un asombro antropológico. Más adelante, durante esta época, los Rosskam

42 . Ibid. "Rexford Tugwell sigue siendo el gobernador, y de los Rosskams nos enteramos que había comenzado una Oficina de Información en La Fortaleza., para servir como una oficina de relaciones públicas, pero con una perspectiva histórica, como la que FSA.había enfatizado... la experiencia de Ed en la FSA era etraordinariamente útil en su nuevo puesto. Había preparado un plan detallado y comenzó a reclutar personal... cuando me preguntaron si quería unirme al grupo, acepté de inmediato. Irene y yo buscábamos con mucho entusiasmo continuar el trabajo que habíamos comenzado en la FSA en el 1941... Buscába poder enfocar la cámara nuevamente sobre los trabajadores de la caña, en cuestiones de salud, educación, vivienda, religión y transporte".T. del A.

(Edwin y Louise) le presentaron a los Delano a Luis Muñoz Marín, y a Inés Mendoza, quienes comenzarían a entablar un diálogo con los que culminaría en la delineación de un proyecto de alfabetización para la población rural, encabezado por los artistas y fotógrafos estadounidenses. El proyecto se apuntalaría luego de que Muñoz se convirtiera en el primer gobernador electo por los propios puertorriqueños, una movida que recomendó Rexford Tugwell al presidente Roosevelt antes de abandonar el cargo de gobernador.



Foto 4 Rexford Tugwell y Luis Muñoz Marín, el día de la inauguración de Tugwell como gobernador en junio de 1941.

1.7 Los carteles analizados desde un marco teórico

Nos preguntamos cómo y por qué comenzaron a utilizarse los carteles; cuáles fueron los antecedentes cartelísticos en la línea del tiempo, es decir, qué hubo antes, toda vez que pretendemos explorar cuál fue el propósito aparente y qué terminó ocurriendo con ellos. Pretendemos, además, reflexionar sobre el por qué a pesar de presentar unas creencias afines a los de las izquierdas estadounidenses —que entonces existían, y muy vigorosas⁴³— los artistas hicieron una labor contradictoria a lo que parecían ser sus valores políticos intrínsecos. Todos estos conflictos, en apariencia contradictorios, serán analizados desde el punto de vista de las teorías poscoloniales, decoloniales y anticoloniales.

43 . Recordemos que todavía existían las izquierdas para aquellos momentos antes del Macartismo, es decir, no es que no exista la misma, pero en su inmensa mayoría se ha movido hacia el centro, y el centro político hacia la ultraderecha.

1.8 Definiciones

Conviene comenzar por la definición provisional de las palabras "colonia" e "imperio", en tanto son fundamentales para poder hablar de la historia de los carteles de lo que denominamos "reforma colonial", toda vez que Puerto Rico es y ha sido una colonia desde 1493 —con unos breves meses de haber logrado una autonomía por la corona española entre los años 1897-1898⁴⁴—; lo fue, primero, bajo el imperio español y, luego, bajo el imperio estadounidense, también conocido popularmente como americano. Evidentemente, hay que matizar que ambos paradigmas imperiales son distintos, aunque esto resulte una perogrullada. También habría que añadir otra: el mundo ha cambiado significativamente desde 1492, y no ha discriminado ni con el imperio español, ni con el estadounidense. Estas dos verdades — que por ser tan obvias y conocerlas tan bien, podemos acabar por desconocerlas —, nos llevan a querer examinar lo que significan ambas acepciones.

El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) define "colonialismo" como "una tendencia a mantener un territorio en el régimen de colonia⁴⁵". Las definiciones de "colonia" que surgen dentro del mismo diccionario y que resultan relevantes para nuestra discusión son las siguientes: "conjunto de personas procedentes de un país que van a otro para poblarlo y cultivarlo, o para establecerse en él"; "país o lugar donde se establece esta gente"; "territorio fuera de la nación que lo hizo suyo, y ordinariamente regido

44 . Picó, Fernando. *Historia General de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán, 1988.

45 . Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: RAE, 1992, p. 510

por leyes especiales"; "territorio dominado y administrado por una potencia extranjera"⁴⁶.

Con el término "imperialismo", el Diccionario de la Real Academia ofrece las siguientes acepciones relevantes para este apartado teórico: "sistema y doctrina de los imperialistas"; "actitud y doctrina de un Estado o nación, o de personas o fuerzas sociales o políticas, partidarios de extender el dominio de un país sobre otro por medio de la fuerza o por influjos económicos y políticos abusivos"⁴⁷. "Imperio", según el mismo diccionario, se refiere a la "acción de imperar o mandar con autoridad"; "organización política del Estado regido por un emperador"; "Por ext., potencia de alguna importancia, aunque su jefe no se titule emperador"⁴⁸

El diccionario no dice que la mayoría de las definiciones se centran en el lado del opresor de la relación imperialista y colonialista. De ahí se sigue que los sujetos colonizados se encuentran en una posición de desventaja cuando el diccionario emplea términos como "fuerza" o "influjos [...] abusivos". Las teorías poscoloniales buscan hacer exactamente la operación inversa, es decir, considerar las prácticas imperialistas y colonialistas desde la perspectiva del colonizado⁴⁹.

Tampoco establece la conexión entre los términos imperialismo y colonialismo. Varias tradiciones marxistas han sido útiles por hacer una distinción entre imperios precapitalistas e imperios capitalistas. Lenin⁵⁰, por ejemplo, señaló al capitalismo colonialista como imperialismo, o, en otras palabras, como señalan algunos, imperialismo es un término muy general a

46 . Ibid.

47 . Ibid.

48 . Ibid.

49 . Rolón Collazo, Lissette y Llenín Figueroa, Beatriz. *¿Quién le teme a la teoría?* (182-184). Cabo Rojo: Editora Educación Emergente, 2010.

50 . Lenin, V.I. *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism*. New York: Penguin Books, 2010.

aplicarse a la expansión global del capitalismo, de manera que colonialismo resulta una, entre muchas otras modalidades de imperialismo⁵¹. Esta idea se basa en que el capitalismo, una vez el mercado de fuerza laboral interno se agota, opta por expandirse a la búsqueda de una fuerza laboral de bajo costo para explotarla, razón por la cual establece una relación colonialista con los países que ocupa.

Eso sí, es cierto que no puede haber colonialismo sin colonias, pero también lo es que puede haber imperialismo sin ellas. Gran parte de lo que se adscribe al neocolonialismo se trata de esto último: países "soberanos" con un esquema colonial en la praxis, tal cual lo describe Kwame Nkrumah, en el sentido de que los imperios otorgan la independencia primero, a lo que luego le sigue una "ayuda para el desarrollo", que representa la máscara perfecta para lograr de una forma más eficiente los antiguos objetivos que antes se establecían a través del colonialismo sin edulcorantes, o tradicional, aquél que conocemos de toda la vida. De esta forma los imperialistas se permiten hablar de libertad, toda vez que perpetúan la relación colonial⁵².

Cuando ubicamos los carteles que son objeto de investigación dentro de una sociedad colonial, lo hacemos mayormente como un evento propio de lo que describen dos tendencias de esta teoría que se aventuran dentro del colonialismo: la primera sería la poscolonial, caracterizada por una asociación al posestructuralismo, en el sentido de cuestionar al sujeto racional moderno, al impacto del lenguaje en la constitución del sujeto y del mundo, y a la exploración de la dialéctica occidental entre "lo uno" y "lo otro".

51 . Loomba, Anaia. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge, 1998, pp.10-11

52 . Nkrumah, Kwame. *Neo-Colonialism, The Last Stage of Imperialism*. London: Thomas Nelson & Sons, Ltd. 1965.

Edward Said con su libro más conocido, *Orientalismo*, ha contribuido a una identificación y análisis de las representaciones occidentales de Oriente. Las mismas constituyen un discurso que llama orientalismo. En dicho discurso se crea un "otro" (un "allá", un "ellos") al que se le proyectan las características que se suponen insatisfactorias e indeseables para el "uno" (irracionalidad, ilógica, sensualidad, perversión, etcétera, todo aquello que hemos visto y/u oído de forma interrumpida, pero constante), toda vez que se contrasta con un "uno" (un acá, un "nosotros") con características que se suponen deseables y satisfactorias; es decir, estamos ante un enfrentamiento de opuestos binarios, en el cual los imperialistas proponen un modelo a seguir —su modelo—, mientras el "otro" pierde en el terreno de la racionalidad, con lo cual hay que salvarle necesariamente; hay que estructurarlo, reglamentarlo y normalizarlo. De esta forma, tal y cual nos advierten los filósofos de la Escuela de Francfort (Adorno, Horkheimer, Benjamin, et al) nos damos cuenta que en cada instancia de civilización se esconde también un componente inevitable de barbarie; que de pronto lo ya tomado como algo natural, resulta inquietante.

También están las aportaciones de Homi K. Bhabha⁵³, quien ha teorizado, en muchas ocasiones influenciado por el psicoanálisis de Lacan, sobre los encuentros de los sujetos colonizadores y los colonizados en término de lenguaje y su impacto en la construcción de normativas sociales⁵⁴. En ese sentido, Bhabha retoma y reconsidera teorizaciones iniciales de Franz Fanon, quien también fue psicoanalista, en las cuales el encuentro entre el colonizador y el colonizado se concebía en términos monolíticos; quiérese decir que, porque el sujeto colonizador y el sujeto colonizado eran imaginados, en las

53 Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 2004.

54. Rolón y Llenin, Op Cit. p. 190

formulaciones más recurrentes de Fanon, como entes totalmente diferenciados entre sí, el encuentro resultaba en detrimento absoluto para el sujeto colonizado y una conveniencia absoluta para el sujeto colonizador. Sobre todo, por esa parte que Lacan saca a través de su énfasis en el lenguaje, con el cual concluye que los valores, prejuicios, y diferenciaciones por motivo de género son producto de cada cultura y, por tanto, son transmitidos históricamente en vez de "naturalmente". Dentro de lo que significan esas complejidades, Bhabha ha generado conceptos como hibridez y mimetismo, en los cuales se pueden comprender las mismas en torno a la relación de los dos sujetos.

El mimetismo lo describe como una exigencia de parte del colonizador para crear una imagen del "Otro" colonizado que pueda entenderse a través de su incorporación a los modelos creados por el grupo dominante, pero siempre remarcando que aún es diferente.

Por otro lado, el concepto de hibridación, más problematizado y acusado de subterfugio para no discutir las categóricas diferencias de raza y clase que toman forma en las colonias desde los tiempos de la esclavitud, ocurre cuando las minorías se encuentran insertadas en la negociación en directo y constante de las diferencias culturales con el colonizador para encontrar una forma de autorizar unas hibridaciones culturales que surgen como respuesta al cruce de fronteras nacionales y locales de poblaciones con costumbres definidas y "fijas", creando un tercer espacio en el cual se inserta un elemento performativo, creador, que se expresa en las artes y en la literatura. Atención: no se trata –aunque pudiera pensarse– de una puesta en marcha de la dialéctica hegeliana. No se trata de una negación, oposición y superación de lo que es el modelo dialéctico, sino –más bien– de una

negociación, de una articulación de contradicciones, de una nueva dialéctica, que no busca la emergencia teleológica y trascendencia del sujeto en la historia. Simplemente, pretende explicar algunos intercambios de las relaciones poscoloniales.

También nos informan las teorías decoloniales, que se han encargado de analizar mayormente los casos coloniales latinoamericanos, que por lo general quedan fuera del encuadre de los casos de la India y África. La suposición principal de estas teorías es que la colonialidad es la otra cara de la historia occidental, según nos han enseñado los libros convencionales. Es decir, para los críticos decoloniales no habría Occidente tal como lo conocemos y sabemos se ha desarrollado desde el Renacimiento hasta hoy, de no haber sido por las prácticas coloniales, que en términos generales, son pasadas por alto. Cuando se dice que sin colonialidad no hubiese habido Occidente, tal y cual lo conocemos, no referimos a asuntos muy concretos: los recursos monetarios para crear las grandes ciudades europeas y las majestuosas obras de arte, de arquitectura, que tanto admiramos a través de los libros y los museos, fueron generados en gran medida a través de la explotación de seres humanos y de tierras que los imperios llevaron a cabo en las Indias, el llamado "Nuevo Mundo"

También se refieren a asuntos más ideológicos y simbólicos, como mirar desde la perspectiva del colonizado a los grandes ideales liberadores del discurso de la Ilustración, que desde luego, no habrían sido posibles sin que antes hubieran habido al menos dos siglos de explotación y opresión al otro lado del mundo. Visto desde esta perspectiva, se puede argumentar que la colonialidad ha sido el sustento perverso de la historia de Occidente, y aquello que ha seguido

operando de manera continua, atravesando diversas metamorfosis, según las necesidades de cada momento histórico, hasta el presente. Éste término – colonialidad– , originalmente propuesto por el peruano Aníbal Quijano, se utiliza a contrapelo del de colonialismo, para dar cuenta de unas implicaciones más sutiles y sinuosas del imperialismo. Éstas se refieren, por ejemplo a los modos de aprehender, entender, relacionarse con el mundo –es decir, a la epistemología– y, a la vez, de interpretarlo –es decir, a la hermenéutica–, así como a las estructuras discursivas. Se presta más atención a los modos en que las prácticas coloniales eclipsaron, demonizaron o insertaron sus propios modos de conocer como los "correctos", "normales" o "superiores".

Los carteles que estaremos analizando provienen de la primera tradición serigráfica masificada. Ésta no entra completamente en sintonía con los preceptos culturales que luego pretendieron construirse dentro del estado muñocista⁵⁵ posterior, que desde nuestra perspectiva resulta un derivado y hasta una variante en su *poiesis*, o su manera de hacerlo. Sus intenciones fueron otras y están muy relacionadas al plan de transformar y generar un programa reformador que sirviera para detener la profunda crisis social, política y económica que sufría el país, es decir, a servir en principio al objetivo militar, a pacificar y reconstruir la colonia para ese propósito y su posterior desarrollo en beneficio comercial absoluto (imperial) de los estadounidenses. Ocurren dentro del interregno de lo que aparenta ser una política de liberalización de la práctica colonial con el comienzo de la elección directa del gobernador (1948) por parte de la población puertorriqueña.

55 . Marsh Kennerley, Catherine. *Negociaciones culturales: los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*. San Juan:Ediciones Callejón, 2008.

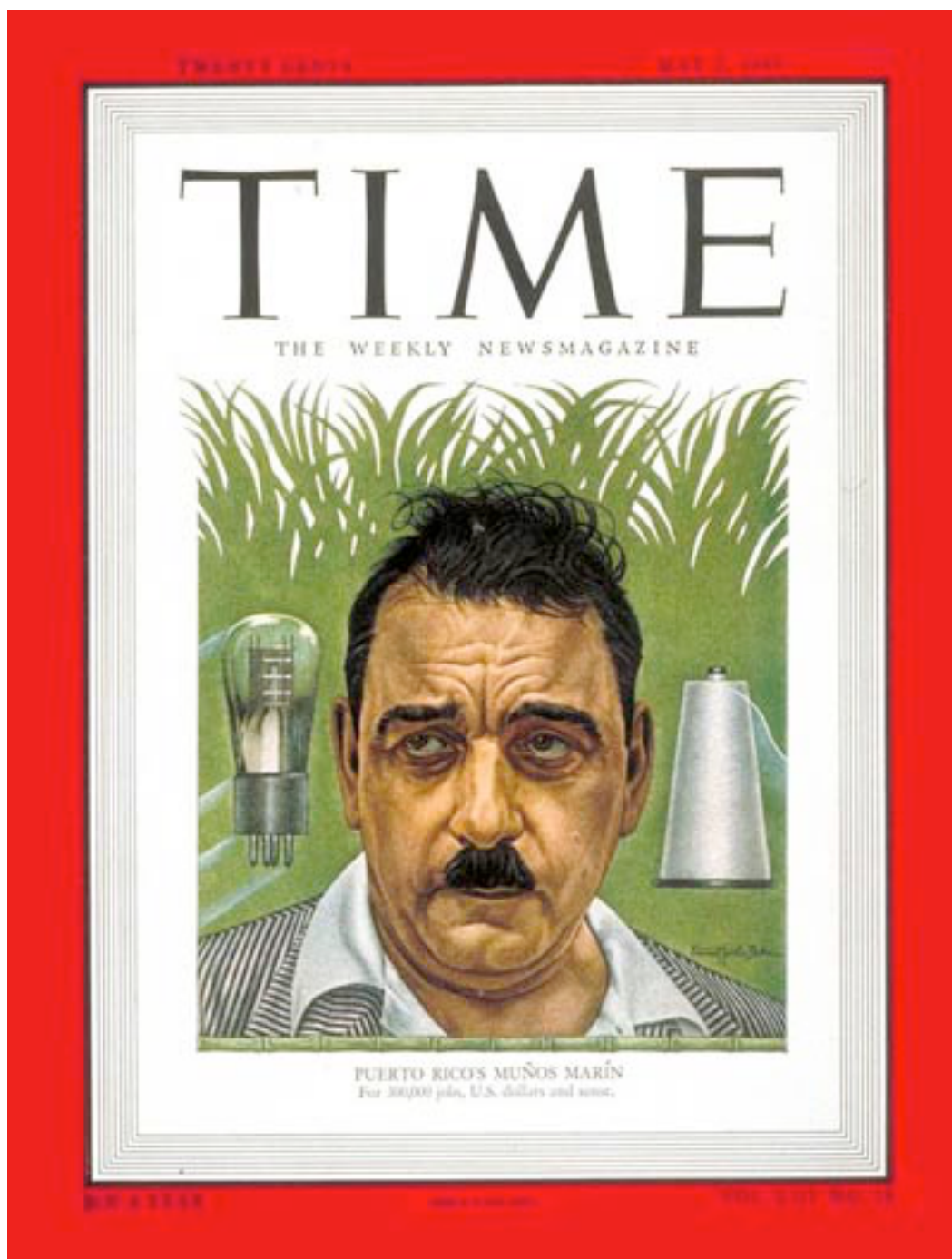


Foto 5 Portada de Muñoz en la revista Time

1.9 La economía de la imagen —Conclusión preliminar—

Cuando Rexford Tugwell llamó a trabajar a varios de los artistas de la *Farm Security Administration (FSA)*, que él mismo habría contratado anteriormente a través de Roy Stryker, conocía bien el impacto y la economía de la imagen. La fotografía y los carteles le abrían la posibilidad de llegar a otros lugares donde jamás habría podido, de no ser por el impacto que estos recursos tenían. Tal y cual confiesa en una entrevista⁵⁶ para el Smithsonian Institution ("Oral history interview"), la colaboración entre él y Striker comienza realmente en el departamento de Economía de la Universidad de Columbia en Nueva York:

"I was chairman of the Economics Department at Columbia University and Roy was one of my instructors. We had worked together in a number of ways; not only was he teaching, but we had written a textbook together, he and Thomas Monroe (Munro?) and myself. Well, Roy didn't do any of the writing. He did the illustrations. It was a Tugwell, Monroe (Munro?) and Stryker book. He had done such a notable job in this textbook that it was the first economic text that we knew of that had ever been illustrated. It was so good, and had taken hold so well, that when I went to Washington and conceived of the necessity for making some record of this and

⁵⁶ . Archives of American Art, Smithsonian Institution. *Oral history interview with Rexford Tugwell*, 1965 Jan 21. Washington: Smithsonian Institution, 1965.

using these pictures to convince people that what we were doing needed doing, I sent for Roy. Grace had charge of that division⁵⁷."

De esta forma, gracias a una colaboración previa en un departamento universitario que él dirigía, pudo reconocer el papel de central que tendrían las imágenes, tanto en el proyecto de la sección de historia de la FSA, como en el que le ocuparía más adelante en su vida: la reforma colonial de Puerto Rico.

Stryker no era tan sólo un economista, sino que además era un economista que poseía la capacidad artística de ilustrar ideas económicas complejas en imágenes que cualquiera pudiera entender, porque después de todo lograba anclar el sentido del texto económico, mucho más técnico. O como también podría expresarse: Roy Striker fue un ilustrador ilustrado. Grace Tugwell, su esposa y quien estuvo a cargo de la sección junto a Roy, al final de la misma entrevista lamentó mucho que Roy Stryker no hubiera podido llegar a Puerto Rico a realizar el proyecto ("Oral history interview"). Trabajaron en el primero juntos y se trataban como colegas.

En efecto, desde el principio Rexford Tugwell buscaba crear en Puerto Rico una oficina similar a la Sección de Historia dentro de la FSA que ya había creado en EEUU anteriormente, a mediados de la década de los 30, y que ha brindado mucha tela para cortar, sobretodo en el campo de una fotografía que podría ser catalogada de documental estética, o directamente

57 . "Era director del departamento de Economía de la Universidad de Columbia y Roy fue uno de mis instructores. Habíamos trabajado juntos de numerosas formas; no sólo estaba enseñado, sino que habíamos escrito un libro juntos, él, Thomas Monroe (¿Munro?) y yo mismo. Bueno, en realidad Roy no escribió absolutamente nada. Él hizo las ilustraciones. Aquél fue un libro de Tugwell, Monroe (¿Munro?) y Stryker. Había hecho un trabajo de tal calado en el libro que fue el primer texto económico de cual jamás supiéramos que hubiera sido ilustrado. Era excelente y había encajado tan bien, que cuando me marché a Washington y concebí la necesidad de hacer algún tipo de registro de ésto y utilizar las fotos para convencer a las personas de que lo que estábamos haciendo tenía que hacerse, busqué a Roy. Grace estuvo a cargo de la sección. Traducción del autor.

artística, cosa que también serviría para ilustrar el tratamiento colonial sobre Puerto Rico. Roy Stryker no compartiría en esta ocasión, pero recomendó a Edwin Roskam, a quien designaron director. La entidad se llamaría Oficina de Información para Puerto Rico, en donde se encuentra el embrión de lo que ocurriría luego, la División de Cinema y Gráfica de Parques y Recreo Público.

El mismo resulta un detalle que no ha sido investigado anteriormente en un sentido formal, toda vez que se comienza a narrar el proyecto de los carteles desde la perspectiva de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), allá para 1949, aunque más a partir de 1952, y lo demás resulta marginal. Sin embargo, estos márgenes brindan un sentido más complejo y no una explicación simple sobre los alegados comienzos y todo un proyecto de paternalismo cultural que no ofrece unas respuestas, al menos desde mi punto de vista, satisfactorias. Mayormente se echa en falta una visión del conjunto y sobre cómo los personajes estuvieron presentes a través de ambos procesos, hasta dejarlos corriendo y crear una escuela en la cual el elemento unificador es la transversalidad del discurso colonial. Dentro de este paradigma de la DIVEDCO han amarrado una serie de elementos que sucedieron antes y los envolvieron en la fanfarria de lo que pudiera señalarse como los comienzos u orígenes. Hablan, sí, sobre grandes proyectos, obras, sobre que todo estaba por construirse. Incluso, la cultura. Y de ahí saltan algunos autores a explicar que todo se trató de la emergencia de un primer "periodo democrático" y que la tarea de los carteles fue desarrollar un tipo de "educación para la democracia" y un nacionalismo cultural. Estamos de acuerdo con esa afirmación (la del nacionalismo cultural, desde luego), pero sólo a partir de 1950.

Respecto a la Oficina de Información para Puerto Rico su fundación fue tan contrastante con la construcción de una identidad puertorriqueña, que se ha dicho que uno de los propósitos que tuvo fue el de generar y promover, aún sin "querer queriendo", un discurso del gobierno estadounidense de incorporación, homogeneización y propiedad, lo cual nos brinda la paradójica situación de presentar una estrategia retórica de los representantes del gobierno de Estados Unidos a través de la fotografía y del arte de los carteles. Por decirlo dentro del discurso poscolonial, la prédica colonial engendrada por una diversidad de colonizadores y beneficiarios de la élite colonial hegemónica en la cual se representan como ignorantes de sí mismos, toda vez que productores. De esta manera la cuestión central sobre la intención —el beneficio del colonizador— queda neutralizada y el foco permanece sobre el aparente beneficiario: el colonizado; de ahí se puede explicar la confusión que brinda la explicación sobre la "emergencia de un primer periodo democrático".

Este discurso de los responsables de la Oficina de Información para Puerto Rico/ División de Cinema y Gráfica de Parques y Recreos Públicos nos lleva a un tipo de análisis poscolonial de Edward Said, en el cual un discurso permite crear a "un otro" al que se le proyectan unas características indeseables e insatisfactorias por "un uno" que se supone deseable. A la vez, nos lleva a reflexionar desde la perspectiva de Homi K. Bhabha, sobre los encuentros de los colonizadores y los colonizados a través del cartel. Sobre los que ocurre en el proceso de mimetismo de los que debiera ser ("lo correcto") versus lo que es ("lo incorrecto"), y también comentar sobre el discurso lingüístico e icónico de ciertos carteles, que de alguna manera conllevan un tipo de sugerencia sobre cómo actuar (otra vez Said, Bhabha).

Constantemente las expresiones en torno a la cartelística de la reforma colonial, junto otras expresiones lingüísticas ha quedado reducida a un discurso de comienzos que muchos han ubicado en el centro de la colonia en un momento posterior, lo cual constituye una situación poscolonial. Los carteles de la reforma de las condiciones de vida para los puertorriqueños, muy a pesar del ejercicio retórico imperial, exacto y limpio, como todo producto de civilización tiene su rostro doble, porque también oculta un producto de barbarie, de manera que toda una retórica liberadora, e incluso las posiblemente buenas intenciones de los artistas que crearon los carteles, se vuelven difusas ante la realidad de ocultar una reforma de las condiciones de vida de la población, que no necesariamente busca el bienestar de los colonizados, sino la continuidad de la colonia y el beneficio absoluto del colonizador. De esta manera, los carteles ayudaron a que lo habitable, de pronto, "se volviera inhóspito". Independientemente de la continuidad del proyecto bajo otro nombre, acento y con otros protagonistas, no se puede obviar el diseño colonial del mismo, que siempre se mantuvo. Si Rexford Tugwell nunca hubiera ostentado el cargo de gobernador de Puerto Rico, el proyecto de carteles jamás habría podido ser, ni los artistas e intelectuales puertorriqueños que terminaron trabajando en el mismo hubieran sido conocidos de la misma manera.

2 Capítulo II: Los artistas y sus creencias: quiénes fueron, cuáles fueron. Constelaciones artísticas del cartel y la fotografía.

2.1 Introducción

Nos preguntamos quiénes fueron las personas que hicieron y estuvieron a cargo de montar el proyecto de los carteles, cómo llegaron a Puerto Rico y qué les motivó. Podemos decir, preliminarmente, que los artistas de la *División de Cinema y Gráfica de Parques y Recreo Público* llegaron a Puerto Rico y al Caribe por distintas historias. Casi pudiera compararse a una alineación de planetas. Quizás podríamos hablar de constelaciones: Roskam, Gwathmey e Irene, y en sordina, Ben Shahn, pero sobretodo Roy Stryker; Y de Jack Delano —artista y fotógrafo— y Louise Roskam —exclusivamente fotógrafa, aunque gran consultora de Ed Roskam, su marido— , y en sordina Paul Strand.

Edwin Roskam llegó en 1937 para fotografiar los juicios de la Masacre de Ponce para la revista *Life*. Luego se integraría como parte de la *Farm Security Administration (FSA)*, tanto él y las fotografías que la revista rechazó por considerarlas "poco interesantes". Cuatro años más tarde llegaría Jack Delano y su esposa Irene, como parte de la FSA. Fotografiarían la isla y su agricultura, así como a los habitantes y trabajadores de la caña de azúcar. Es decir, llegaron como participantes de un proyecto, mayormente fotográfico, que pretendía recoger, *prima facie*, el estado de la situación en todo el territorio americano.

A pesar de que llegaron a través de la fotografía, estaban educados en otras ramas de las artes plásticas, es decir, el grabado y la pintura. La fotografía era un medio que les permitió ganarse la vida en un momento

caracterizado por el desempleo crónico. En el caso de Delano, también supuso un descubrimiento que decidió practicar con entusiasmo; una vocación en todo el sentido del término. Se emplearon en lo que se conoció como la Sección de Historia de la FSA. Con ésta llegaron a delimitar lo que interpretaron, era la realidad cotidiana de cada lugar: una inmersión completa en el campo antropológico. No se menciona de una manera abierta o categórica, pero se puede decir que se trata de un estudio de campo antropológico.

Interesantemente, la FSA no fue una división de historia al uso común del término. Era un tipo de historia "prospectiva", que tomaba en consideración a un público que aún no había nacido en el momento en que se estaba documentando la vida. Una de las peculiaridades de esta fotografía de esta vida es que no fue tan real como la que estaban viviendo las personas objeto de documentación. Gracias a la misma los objetos documentados tuvieron un poder añadido y hechizante que logró que dieran un paso más allá. Convirtieron el momento capturado en algo mucho más natural que la naturaleza y más real que la realidad. Algo así como lo que mencionara Roy Stryker -según Tugwell, varios años más tarde-, que consistía en barnizar con miel la realidad de la vida de Estados Unidos.

Algo parecido fue lo que les mantuvo en Puerto Rico durante una próxima ocasión. En principio, el proyecto trataba sobre lo mismo —edulcorar la realidad, sin desmerecer el hecho real, sino dándole un poder añadido—, y en realidad desearon regresar a Puerto Rico para ayudar a la población local, algo que era afín a sus ideas políticas, importantes, en tanto fueron testigos avanzados de los excesos del capitalismo contra los desposeídos. Por ejemplo,

Roskam dejó un buen trabajo en la petrolera Standard Oil Company con la cual ganaba un salario que al día de hoy seguiría siendo un excelente salario. Irene Delano y Jack, que eran muy proclives a trabajar como un equipo regresaron para poder seguir documentando y de alguna manera hacer proyecto con la vida de los jíbaros de Puerto Rico, quienes le capturaron el corazón con su generosidad.

Dentro del mismo, comienzan a establecer un discurso sobre la modernidad, sobre las promesas del mundo moderno, que de hecho nunca abandonaron, como puede atestiguarlo un libro fotográfico de Jack Delano perteneciente a los años ochenta –*Puerto Rico Mío*, libro que vuelve a tomar fotografías de lugares, objetos y protagonistas cuarenta años más tarde—, en la cual la sociedad colonial se transforma de una "atrasada" a otra, "adelantada". Los mismo ocurriría con los carteles, al igual que más adelante, con los *Libros para el pueblo*, que harían realidad una metonimia, que ayudó a la transformación hacia el mundo industrial posterior. Un gran salto en los métodos de representación, en la cual el mundo de la industria engloba las próximas fantasías y deseos que cobrarán fuerza varias décadas más tarde con el Capitalismo de Consumo.

2.2 Irene Esser y Jack Delano: una forma compleja de entender la solidaridad



Foto 6 Al frente, a la derecha, Irene Delano.
Al lado, segundo desde la derecha, Jack Delano.
De pie, a la izquierda, Edwin Rosskam.

Normalmente las notas biográficas van sobre una sola persona, pero en el caso de Irene Esser sucedió algo parecido a lo que Aristófanes narra a los demás invitados sobre el devenir del amor dentro de *El banquete*: encontró a su otra mitad, Jack Delano, y comenzaron a funcionar como un elemento unitario. Irene nació en la ciudad de Detroit, del estado de Michigan, en 1919. En cambio, se crió al otro lado de la frontera, en Canadá, en la ciudad de Toronto. Aprendió el piano y fue una excelente concertista, graduada del Conservatorio de Música en aquella ciudad.

Su padre fue oftalmólogo en entrenamiento para el momento en que ella estaba creciendo y su madre, una comerciante de materiales de serigrafía

y diseño, que la animaron a que estudiara dibujo, diseño y pintura. El doctor Esser, que iba a la Universidad de Pennsylvania a tomar sus cursos para acabar la especialidad oftalmológica, al ver que le entusiasmaban las bellas artes, la matriculó en la Academia de Bellas Artes en Filadelfia, siguiendo los consejos de un primo mayor de ésta: Ben Shahn. Estuvo en la academia durante cuatro años, desde 1933. Allí conoció a Jack.

Jack Delano, que nació en Ucrania con el nombre de Jascha Ovcharov en 1914 también estudió música en su país natal —el violín—, así como en Estados Unidos. Luego pensó que no tenía talento para la música y comenzó a estudiar en la Academia de Bellas Artes de Filadelfia. Allí también estudiaría diseño, dibujo y pintura. Pronto destacaría en la ilustración, con lo cual ganó una beca para estudiar en Europa, que le llevó a París, Madrid, Londres y varios lugares de Italia. En aquél momento se dió cuenta de que no era lo suficientemente talentoso para la pintura, razón por la cual comenzó a explorar la fotografía, con la cual se sintió mucho más cómodo e identificado.

En el interín, Irene se trasladó a Nueva York, tan pronto terminó sus estudios, y comenzó a laborar como ayudante de algunos proyectos de la *Federal Art Projects* (FAP), toda vez que abrió su propio taller de pintura y gráfica. Jack, también marchó a Nueva York, y comenzó a trabajar con algunas asignaciones de la *National Youth Administration* (NYA). Casi de inmediato supo que la FAP consideraba la fotografía en el mismo nivel de apreciación de la pintura y propuso una asignación en particular, que era la que le llevaría a las fronteras de la FSA, que para entonces no conocía. La propuesta fue fotografiar los mineros de carbón de Schuylkill County, en Pennsylvania, que entonces se encontraban desempleados y bajaban en

condiciones peligrosas hacia las minas que estaba cerradas para hacerse de un poco de carbón para vender y tener algún ingreso. Al final del proyecto tuvo una exhibición que organizó Irene junto al personal de la *Federal Art Projects*. A la misma fueron varias personas que se fascinaron con la propuesta de Jack y el enorme respeto que tuvo para los mineros. Las fotos fueron dramáticas en todo el sentido de la palabra. A nivel del tema, debido al lado social del asunto que contaba y al tratamiento formal de las imágenes que se presentaban en contrastes casi absolutos, en la mejor tradición de los claroscuros del Barroco, ya sea Caravaggio o el primer Velázquez. Sobre todo, por la acumulación de retratos de los mineros, que aunque velazquianos en su tratamiento formal, fueron mayormente inspirados — contó el mismo Jack Delano — por la forma digna con que Van Gogh representó a los campesinos de la pintura *Los comedores de patatas* y por las fotografías de Paul Strand, quien se presentó a la exhibición en Filadelfia y algunos años más tarde — cuenta Delano en sus memorias — le nombró su "heredero" espiritual. A partir de ahí armaron una exhibición itinerante, logrando que varias personas más la vieran. Fue en aquel momento cuando se enteró de la existencia de la FSA, agencia a la cual quiso entrar de inmediato, aunque no pudo conseguirlo de una forma rápida. Sin embargo, ya contaba con dos aliados: Edwin Rosskam, el antiguo estudiante de Filadelfia, quien había visitado la exhibición sobre los mineros y quedó bien impresionado, al igual que la fotógrafa Marian Post, exactamente por las mismas razones.

Mientras tanto, Irene, que le ayudó en el montaje, seguía desarrollando sus proyectos en Nueva York de forma estable, dentro de lo que esa palabra pueda significar en los tiempos de la Gran Depresión. El Nuevo Trato tuvo

unas concesiones de empleo con los artistas que nunca más se han vuelto a repetir, e Irene pudo seguir adelante con su agenda, tanto en el campo de la reproducción serigráfica como en el del desarrollo de ilustraciones y de escenografía para las puestas teatrales de la FAP.



Foto 5. Jack Delano. Minero de carbón de Dougherty's Mine, cerca de Falls Creek, Pennsylvania, 1940

Paradójicamente Nueva York, el epicentro del monumental declive económico, era el lugar donde había que estar también si se quería comenzar bien. A un paso de ellos estaba Washington D.C., lugar donde estaría el nuevo centro de trabajo para Jack Delano. Tan pronto hubo una vacante en la FSA con la renuncia de Arthur Rothstein para comenzar a trabajar con la

revista *Look*, Delano entró a escena. Era 1939. Su primera asignación sería junto a Edwin Rosskam, a quien le delegaron la tarea de supervisar a Delano en su primera asignación para que tomara fotos sobre las condiciones sociales en las áreas rurales de Carolina del Norte. Desde ese momento solidificarían su amistad. También ese trabajo marcó el comienzo de una nueva etapa con Irene Esser, ya que se casaron, automáticamente Jack comenzó, y nunca más se separarían, excepto para la Segunda Guerra Mundial, cuando Jack fue reclutado en el ejército, alrededor de 1942. Con ella partiría por toda la geografía americana que le asignaran, mayormente en el Este, el Sur profundo y el Caribe.

Comenzarían a trabajar como un equipo en todas las asignaciones. Fundamentalmente, ella haría un papel de lo que se consideraría hoy productora, que se encargaría de allanar el camino con las personas, hablarles y conseguir su confianza para que las fotografías pudieran lograrse y cumplir con la encomienda, además de conseguir lo que fuera necesario para lograr la asignación. Incluso, acostumbra junto a él a escribir un guión sobre las foto que se tendrían que tomar en cada lugar en el que pararan, y establecer los puntos narrativos y compositivos. Además, serviría de filtro crítico en el escogido del material que se habría de enviar a Roy Stryker, en Washington.

De sus momento previos, Jack cuenta que cuando solicitó trabajo por vez primera a la FSA, Roy Stryker le contestó que no podría dárselo, toda vez que le felicitó por sus fotografías de los mineros de carbón de Pennsylvania y le dijo que debía prepararse para cuando surgiera una vacante, como en efecto ocurrió. Le refirió varios libros de economía, sociología, geografía e historia.

"Well, I did an awful lot of criticizing, and of course, at the beginning I was terribly nervous, you know. I was always afraid that the stuff wasn't going to come out, as it didn't, and we didn't know Roy very well at all in the very early days. So we soon got to working in this system where I would write down after practically every shot what was taken so that we'd be able to check afterwards and make sure. So we worked out all the systems of what was exposed well and what wasn't. We worked on that kind of thing together most of the time and I kept all those records, pretty much⁵⁸"

Luego, llegaron los viajes para el sur de Estados Unidos: Dixieland. En los viajes de los estados del Sur, los Delano pararon en el estado de Georgia, en Green County, donde entre otras cosas fotografiaron los presos en las cárceles. Una foto muy famosa ocurrió dentro de una institución penitenciaria. Un conocido de Jack, Arthur Raper —académico y sociólogo—, arregló una visita a la cárcel de Green County. Allí, un grupo de presos negros fueron fotografiados con su uniforme de rayas horizontales negras y blancas

58 . Oral history interview with Jack and Irene Delano, *Archives of American Art*. Washington: Smithsonian Institution, June 12, 1965.

"Bueno, hice mucha crítica, y por supuesto, al principio yo estaba muy nervioso, ya sabes. Siempre tuve miedo de que las cosas no fueran a salir, como salieron, y no conocía a Roy muy bien en aquellos primeros días. Así que pronto comenzamos a trabajar en este sistema en el que iba a escribir después de prácticamente cada tiro lo que fue tomado, de manera que nos pudiéramos comprobar después y asegurarnos. Así elaboramos los sistemas de lo que estaba bien expuesto y de lo que no lo estaba. Trabajamos en ese tipo de cosas juntos la mayor parte del tiempo y mantuve todos esos registros, más o menos"

mientras bailaban para Jack Delano, quien no dudó ni por un momento en tomar las instantáneas. De hecho, las tomó con la ayuda del guardia penitenciario que le dejó entrar y que había ordenado a los presos negros a "bailar para el fotógrafo". En un momento dado, puso al guardia penal a aguantar el *flash*. Él sólo se concentraba en "tomar las instantáneas mientras tuviera esa oportunidad única", antes de que les cancelaran el permiso.



Foto 6. Jack Delano.

Presos bailando en la cárcel de Greene County, Georgia, 1941

"It was only afterward, relaxing back in my hotel room, that the realization of what I have witnessed came upon me. The bitter irony of stripped prison attire combined with song and dance seemed almost surrealistic. How

humiliating it must have been for those men to
be obliged to perform for me, as if they were
trained animals⁵⁹!"

De esa reflexión resulta interesante la forma en que maneja el "yo" a nivel discursivo durante esta reflexión. Es decir, en un momento posterior se da cuenta que "fue testigo" de un momento surrealista, aunque reconoce que fue debido a su presencia que el guardia penal montó la producción que él fotografió y luego reflexiona sobre lo humillante que debió haber sido para los presos negros estar en esa situación tan parecida, por decir un ejemplo, a lo que sufrirían más adelante en otra geografía los judíos de la Alemania Nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Es decir, ocurrió una disociación que separó el trabajo de la fotografía y la perversidad de lo que estaba fotografiando por debido y a beneficio suyo. Aún así fotografió a los presos, al igual que no dudó en hacerlo dentro de una Iglesia de negros en medio del servicio religioso, razón por la cual Irene le dejó de hablar durante varios días. Luego se sentiría reivindicado cuando Richard Wright publicó el libro *12 Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States*, que Edwin Rosskam ilustró y para el cual escogió las fotos de la iglesia sureña, como su editor de fotografía. En ese momento Irene ya le había comenzado a hablar nuevamente y no hubo más controversia en torno a la ética de fotografiar a una población vulnerable.

59 . Delano, Jack. *Photographic Memories*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1997

"Fue, luego de haberme relajado en la habitación de hotel que me percaté de lo que había presenciado. La amarga ironía de el uniforme de prisión a rayas , combinada con canciones y baile, parecía surrealista. Cuán humillante debió haber sido para esos hombres ser obligados a hacerme una función, ¡como si fueran animales entrenados!" Traducción de autor.

En 1941 los Delano estaban en la casa de Arthur Raper en Georgia, cuando recibieron una llamada de Roy Stryker, preguntándole a Jack si quería pasar por otro lugar —en unos días a partir de esa llamada— donde habitaba otra población vulnerable: Puerto Rico. A la contestación afirmativa, rápidamente preguntaron dónde quedaba Puerto Rico. En resumen, realmente la asignación principal sería en las Islas Vírgenes, a pedido del gobernador de Santa Cruz. Aceptó, terminó rápidamente, y cuando regresó a Puerto Rico ocurrió el ataque a Pearl Harbor en Hawai (7 de diciembre de 1941). En la confusión del momento Irene tomó un barco de carga hacia San Juan al cual que le tomó diez días llegar. Cuando bajó del barco en el muelle de San Juan se topó con la sorpresa. Estaban socorriendo a los pasajeros de otro barco que viajaba una ruta similar y que había sido torpedeado. Así, de pronto, se enteró de la enorme imprudencia que había cometido: se encontraban en medio de una guerra total y no se había enterado. Una vez reunidos, y ante la imposibilidad de regresar rápido a EEUU, decidieron fotografía los proyectos de la FSA que habían en Puerto Rico, viajando la isla en su totalidad e interactuando con la población. Sería su primer contacto con Puerto Rico, pero sería definitivo.

2.3 Edwin Roskam: El extranjero

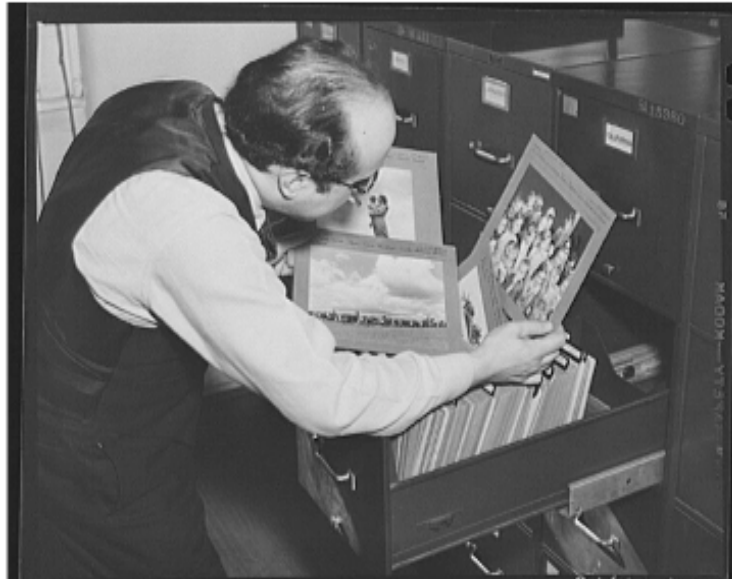


Foto 7. Edwin Roskam catalogando fotografías de archivo en la FSA. Circa 1941.

El director de la División de Cinema y Gráfica de la Comisión de Parques y Recreos Público nació en Alemania en 1903 de padres americanos. Edwin Roskam pasó su niñez hablando el que se convirtió en su vernáculo, el alemán, un idioma que terminó por ser el de los enemigos de su país, de manera que cuando llegó a Estados Unidos ya había experimentado, debido a su origen americano, lo que significa ser prisionero de guerra, y si eso fuera poco, también lo que era una revolución y la pérdida de su padre durante el conflicto social ocurrido en Alemania entre 1918 y 1919, luego de la Primera Guerra Mundial y que terminó con la adopción de la constitución de la República de Weimar. Emigró con su madre a Estados Unidos cuando era

adolescente y se encargó de aprender el inglés por su cuenta de una manera atropellada y lo más rápido que pudo.

"From the time of my childhood," — dijo—
"being an enemy alien child, this is a rough situation to be in, I was kind of driven on my own resources, and I took up painting and drawing. So that when I came here, I quickly finished in high school in six months at the time, and I was learning English-and then took one year at Haverford College in Pennsylvania. Then got out of there and went directly on to art school, and spent, I don't know exactly, four years in Academy of Fine Arts⁶⁰."

De manera que Roskam pudo sobrellevar el regreso a la patria que todavía no era suya, sino de sus padres y que él habría de vivir de una manera particular, tal y cual le ocurre a una persona que de pronto ha perdido su lugar en el mundo. Al hacerse artista tuvo un poco de éxito y exhibió en varios lugares, comenzando en la propia academia en la que estudió en Filadelfia. Luego marchó, al igual que muchos otros americanos, hacia París, donde pudo disfrutar una época de gran efervescencia cultural, o como él dijo en una entrevista, es decir, "cualquier persona que tuviera algún talento creativo iba

60 . "Oral history interview with Edwin and Louise Roskam", *Archives of American Art*. Washington: Smithsonian Institution, August 3, 1965

hacia allá". Allí militó dentro del surrealismo y pudo montar una exhibición individual. Sin embargo, pronto se dió cuenta que a pesar de a pesar de tener un considerable talento artístico para la pintura, en realidad "no era pintor". De ahí comenzó a experimentar con la fotografía. Primero, comenzó con una beca que obtuvo del Museo de Antropología de París en asociación al Sindicato Europeo de Periodismo y tuvo la oportunidad de ir a la Polinesia Francesa. De camino paró en la isla de Martinica y se interesó por las islas del Caribe —Las Indias Occidentales, como les llamaban—, que luego estarían presentes para el resto de su vida de una manera u otra. En las Polinesias se quedó alrededor de tres años y medio, años en los cuales no sólo hizo fotografía, sino que además escribió varios libros.

Cuando regresó, Estados Unidos se encontraba demasiado lejos, en las profundidades de la Gran Depresión. Comenzó a escribir varios textos, que al final le parecieron no publicables y de ahí consiguió varias oportunidades de hacer fotografía para algunos medios. A uno de ellos les vendió la idea de hacer una página semanal de fotografía con una historia. Se combinó para ello con su esposa Louise. Con aquella página duró lo suficiente para hacer algo parecido dentro de la recién abierta revista *Life*. Allí recibió la asignación de cubrir en Puerto Rico todo lo relacionado a la Masacre de Ponce y entrevistar al líder nacionalista Pedro Albizu Campos. Lamentablemente, el equipo de investigación no se había percatado del no tan despreciable detalle de que Albizu no se encontraba en Puerto Rico: había sido condenado por conspiración sediciosa, y se encontraba extinguiendo la pena en una cárcel federal en Atlanta. Aún así, Roskam se quedó por espacios de tres meses, durante los cuales cubrió todos los aspectos relacionados con la Masacre y

comenzó a escribir un reportaje crítico respecto a la situación que no fue bien recibido dentro de la redacción, con lo cual le rechazaron la totalidad del trabajo. Las fotos que fueron tomadas como parte del archivo de la Masacre fueron posteriormente añadidas al archivo de la FSA. De ahí se sigue que seguía en la movida como trabajador autónomo y llegó a Washington con la asignación de escribir e ilustrar una guía de viajeros para la capital federal. Era el primero de dos, porque el segundo sería sobre San Francisco. De hecho, para el libro sobre Washington D.C. pudo fichar la colaboración de Eleanor Roosevelt como responsable del prólogo. Haciendo el ejercicio de búsqueda de fotos para el libro visitó las diversas agencias de D.C. Y conoció durante ese trayecto a Roy Stryker, quien quedó muy impresionado por su versatilidad de poder hacer el trabajo editorial escrito y el fotográfico, toda vez que también tenía la capacidad de hacer el diseño gráfico, como el hombre orquesta que era:

"I needed the pictures to illustrate from the various government agencies-illustrate the functions of those government agencies that were located in Washington, and that brought me to farm Security and Roy-and Roy took an interest in what I was doing, and apparently as much as he and his outfit had interested me, I interested him, and before very long I was on the job. And so, if you want, how I got into the farm Security, I

guess this explains not only chronologically, but
also a little bit how the interest developed⁶¹."

Sin perder tiempo, Stryker inventó un puesto de especialista en imagen y logró brindarle a Roskam un excelente sueldo —alrededor de 2,700 euros de los de ahora en aquella época— para que se quedara como editor de fotográfico en la *Farm Security Administration*.

Cabe notar que a Roskam sobretodo le interesaba el plano más social de la comunicación y de la fotografía, tanto como su búsqueda estética. La identificación que tuvo con los puertorriqueños, al igual que con los polinesios anteriormente, estuvo muy a tono con sus creencias. Se identificaba con los segmentos expoliados y simpatizaba, quizás por influencia de su propio padre, con las clases desposeídas.

Congenió desde un principio con Roy Stryker y con Rexford Tugwell, a quien tenía por un hombre extraordinario en todo el sentido de la palabra debido a la gran visión que poseía sobre lo que estaban emprendiendo dentro del contexto de los programas del Nuevo Trato. Sobre él, reflexionando en una entrevista/diálogo junto a su esposa Louise para el Smithsonian, dijo que más que Stryker, fue Tugwell quien tenía la capacidad de ver más allá de lo que estaban ejecutando en la FSA, al ella estar reflexionando sobre la enorme capacidad de Roy Stryker para poder hacer movimientos dentro del gobierno con total libertad:

LOUISE ROSSKAM: When Roy Stryker's
involved, you're allowed-he managed to be

61. Ibid.

allowed to do anything.

EDWIN ROSSKAM: No, Louise, that's not fair. The reason for this was not Roy—was not Roy that brought this about, it was Tugwell that brought this about.

LOUISE ROSSKAM: Yeh. But Roy—

EDWIN ROSSKAM: Tugwell had the historic view, he always was a man of the large view. And he could understand how enormously useful in future times, what the, the kind of thing, the catching of the moment, in a way which—from the layman's viewpoint there's so little arguable as a documentary photograph. And of course, I suppose, both you and I know that, I know certainly, that by selecting any given frame out of time and space, which is what documentary photography is, I can put my opinion down like nobody's business⁶².

En efecto, lo hizo y en este hacer, que siguió ocurriendo con el paso del tiempo, las variaciones sobre cuales serían los puntos claves en su trabajo diverso afectarían sus creaciones desde un punto de vista transversal.

Como antes hemos señalado, Rosskam siguió con Roy Stryker luego del final del proyecto de la FSA. Indudablemente, Stryker le guardó un respeto enorme en su trabajo como editor de fotografía. Se lo llevó a *Standard Oil* —la compañía de John D. Rockefeller—, con un salario enorme que solo

62. Ibid.

una compañía petrolera en constante expansión se podía permitir. Cuando Edwin y Louise iban a fotografiar para el archivo de la petrolera tuvieron que comenzar a escoger *suites* presidenciales para poder gestionar la representación de la empresa en la cual estaban, luego de un regaño de Stryker, que les reprochó que tuvieran una habitación tan pobre y que debían tener una dignidad que mantener, sobretudo si les visitaba algún vicepresidente de la empresa. Aún así, tan pronto llamaron para un proyecto mucho más modesto, dijeron que sí sin pensarlo. Dentro de su escala de valores, había algo de inmoral con ese derroche de dinero. No consideraban el de Standard Oil un empleo suficientemente digno; no en la misma forma.

"... and a call came from Roy. He said, "They called you from Puerto Rico. They say if you can, set up another file like the ones we had in Washington. The pay will be lousy. Do you want to go?" I looked at Louise , I told her what it was. She looked at me and I said, "Yes." We went from a beautiful salary to practically none, but again it was a job that had a certain dignity. Even while working for Standard Oil it did not have that. Not in the same way. It had responsibility but not dignity within ourselves. The objective was wrong⁶³."

63. Ibid.

Luego, marcharon a Puerto Rico, a preparar el archivo fotográfico desde cero por órdenes de Tugwell, en principio y comenzaron a insertarse en el día a día de la Isla. Estuvieron los primeros seis meses tomando fotografías de cada actividad de Puerto Rico a todos los niveles para el archivo. Implantaron un formato y una manera de clasificar el material de la misma manera que practicaron durante los tiempos de Washington. En aquél momento fue que pudo contactar con Jack e Irene Delano. Poco antes, los Delano también estuvieron trabajando a las órdenes de Roy Stryker para Standard Oil. Incluso, Irene preparó varios folletos, material de exhibición y montó algunos libros y carteles. Tal y cual se menciona al principio del capítulo, Roy Stryker guardaba un grato recuerdo de ambos, que era lo que veía también Rosskam, en especial, Stryker recordaba con mucha precisión lo bien que Irene complementaba a Jack:

"... He married his present wife, a charming girl, very able girl, and I think again it was one of those cases where the wife contributed very much when she traveled with him. First, he had a companion, his home was on wheels and she contributed her part too. She was a trained pianist, by the way, but cold as a fish. She said, "I was given a fine training, a far better training musically than Jack had, but Jack was a musician and I was just an automation." She, by the way — Irene, was one of my assistants at Standard

Oil and did that little thing called, developed that line called 'photo memo'. She, by the way, did one of the Christmas cards for Unicef this last period. But they were a very, very wonderful team, she was in that series of pictures that I showed you here⁶⁴."

Aquí se unen los caminos con los demás. Roskam comienza a ver que existe una brecha para también poder abrir el campo de información a los habitantes de Puerto Rico, en cambio aparentemente nota cómo los demás americanos (Tugwell, mayormente) no lo pueden ver, apreciación un tanto compleja, en tanto tiene también el convencimiento de que éste posee una visión profunda y de largo alcance. De hecho, se molestó mucho con lo que aparentaba ser una falta de voluntad para "poder hacer algo por los habitantes", ya que el "público objetivo" para informar lo que está sucediendo en Puerto Rico eran exclusivamente los estadounidenses. Al menos, lo cuenta así en una entrevista en la cual reprocha a Tugwell el desinterés, para luego resolver (o salvar del desecho) el proyecto cuando se lo presenta a Muñoz Marín, "quien lo acoge de una manera entusiasta", según sus propias palabras. Esto también resulta un testimonio complejo, sobretodo al contrastarlo con las memorias de Rexford Tugwell⁶⁵, quien muestra en éstas su profundo interés por la Isla, e incluso con los recuerdos de él mismo.

64. "Oral history interview with Roy Emerson Stryker", *Archives of American Art*. Washington: Smithsonian Institution, 1963-1965.

65. Tugwell, Rexford. Op. Cit.

No se sabe si fue afán de reconocimiento, o algo por el estilo, pero sí que su afán buscó una respuesta afirmativa y la encontró. Como bien se ve desde el principio de su carrera pudo vender sus proyectos a distintos medios y en esta ocasión no sería diferente. Sólo que ahora añadiría un interés civilizador para nobles salvajes, al estar ubicado dentro de un territorio colonial. Así seguiría durante los años cincuenta.

Roskam no haría de la isla su hogar por más tiempo del necesario, contrario a lo que hicieron los Delano. Él se iría durante los cincuenta y escribiría una novela, *The Alien*, basada en sus vivencias en Puerto Rico, mientras su esposa seguiría trabajando la fotografía por su cuenta.

2.4 Robert Gwathmey: un maestro de la serigrafía y observador apasionado de la sociedad

Así le han descrito los estudiosos del movimiento del *realismo social americano*, principalmente porque el también se refería a sí mismo de esa manera. Gwathmey fue un niño privilegiado en el estado de Virginia, hijo de un ingeniero de ferrocarriles y de una maestra de escuela pública. Si bien existió el privilegio en su vida, no por ello la tragedia le discriminó, de hecho, le brindó una de sus ofertas más intensas. Su padre murió ocho meses antes de que naciera, para 1903. Veinte años más tarde, en 1923, su hermana mayor murió al caerse de un caballo. Tenía 26 años. Su madre murió en un accidente de tráfico, en 1941, mientras iba de pasajera en el vehículo de su nuera durante un viaje familiar. Un autobús perdió el control y barrió la furgoneta. Las hermanas del artista quienes también viajaban en el vehículo quedaron gravemente heridas. Nunca pudieron recuperarse del todo. Gwathmey, quien iba junto a su único hijo en el espacio de carga de la furgoneta, salió levemente herido, al igual que el niño de tres años.

Sin embargo, estas tragedias personales no le impidieron destacarse en las artes plásticas, que cultivó con mucha esmero, sobretodo la pintura y la gráfica. Al ser una privilegiado blanco dentro del mundo del Sur de Estados Unidos, nunca pensó que era del mundo de los menos privilegiados, mayormente negros. Una vez tuvo conciencia de la realidad circundante, comenzó a pintar la vida del negro en el Sur de Estados Unidos, y nunca más paró de reflejar y observar esa realidad.

El caso de Gwathmey fue inversamente proporcional al de Jack Delano, ya que él, pintor y serigrafista, tuvo como pareja a una destacada fotógrafa, quien también cultivó una estética de corte social, que fue alumna de Paul Strand y mantuvo en su círculo de amigos cercanos a Berenice Abbott, Henri Cartier-Bresson y a Nancy y Beaumont Newhall. Al igual que su marido Rosalie Gwathmey buscaba tomar fotografías de las condiciones humanas de los sujetos.

Llegado el momento comenzaron a laborar juntos en distintas obras. Ella fotografiaba y él se inspiraba con la temática que ella capturaba, toda vez que variaba sus obras para apropiarse una figura o dos en los óleos sobre tela, que casi siempre girarían en torno al tema de las condiciones del negro en el sur de Estados Unidos. Sus composiciones iban mayormente a describir el escenario rural de la cosecha, muy influido por el realismo de la Escuela de Barbizon y también por otras fotografías que estaban tomando en EEUU: las de la FSA. Sobre todo, aquellas que eran de Alabama, Arkansas tomadas por Walker Evans, Margaret Bourke-White y Ben Shahn. A su vez, éstas se encontraban muy influenciadas por los aguafuertes de Goya en el planteamiento de sus composiciones en el caso de los primeros dos y por Millet en el caso de Shahn, quien también cultivó la serigrafía de una manera muy ejemplar.

Charles Gwathmey, su hijo, recordó en una entrevista⁶⁶ que tuvo la idea del compromiso político de sus padres cuando era un niño porque lo manifestaban de numerosas formas todas las semanas. Las noches de los miércoles se reunían en su apartamento un grupo de artistas de la una

66. Kammen, Michael. *Robert Gwathmey: the life and art of a passionate observer*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999.

asociación artística "*Artist Equity*" para discutir la situación política, económica y social "... where I could listen to his fellow artist and friends dicuss at length the socio-political climate and problems of the time". También se acordaba de haber estado con sus padres en la marcha del 1° de mayo, "a radical vestige of what had once been an all american tradition", pero que para los años cuarenta sólo quedaba como una tradición de grupos socialistas.

La vida entonces, como demuestran las declaraciones del hijo de Gwathmey, estaba muy al servicio de las causas sociales toda vez que del arte. Muy activo donde pudiera, seguía pintando las calamidades cotidianas de la vida de los negros en el Sur. Ello, que le había llevado a descubrirse como un artista de gran preocupación social, también le llevó a experimentar con la serigrafía. Ésta le ofreció una forma de hacer accesible el arte, porque ponía las piezas a un precio accesible para la persona común.

Dentro del gran desarrollo dentro de la década de los cuarenta, década donde realmente arranca su etapa más productiva, Gwathmey usa intensamente la serigrafía, técnica que ya dominaba desde hacía varios años, pero que se popularizó en aquella década. De hecho, aún cuando varios artistas dominaron la técnica desde la década anterior, se le consideró uno de los pioneros de la misma. Incluso, por más de una década, de 1944 a 1955, se dedicó exclusivamente a la técnica. De hecho, en el año 1950 comenzó a enseñar el curso de serigrafía en la NewSchool for Social Research, en Nueva York. Antes lo había hecho en Puerto Rico, durante la primavera de 1946. Fue invitado por Irene Delano para impartir los talleres, y asistido por Francisco Palacios, quien había aprendido la técnica en Nueva York también.



Ilustración A. Sharecroppers. Robert Gwathmey. 1942.

Un año antes, en 1945, Gwathmey publicó un artículo —el único que escribió en su vida— titulado "Serigraphy". Después de varias aserciones chauvinistas en las cuales concluye que el ingenio americano hizo una contribución a la técnica de tal calado que algunos críticos e historiadores del arte le llamaron "el medio americano". Entre otras cosas menos llamativas pero más importantes expresó que el medio serigráfico, al igual que la litografía, "se sigue utilizando ampliamente dentro del campo comercial para imprimir publicidad y reproducir obras de arte conocidas", pero que lo que diferenciaba la "serigrafía" una simple "reproducción serigráfica" (*serigraphy* contra *silkscreen reproduction process*) es que el boceto del artista apenas es

el comienzo, y en tanto la reproducción comenzaba, el proceso crecía y se desarrollaba con todas las posibilidades exploratorias inherentes en el trabajo del arte creativo y que esa misma posibilidad del medio le brindaba un valor añadido en cuanto a la expresión. "I happen to work in a more or less pure stencil form with flat, opaque colors, somewhat limited in numbers, and with a broad use of the line." Y de hecho, una de las características de la serigrafía de los carteles de la División de Gráfica y Cinema de Parques y Recreos Públicos fue, precisamente que los colores eran planos.

El momento en que Gwathmey trajo sus conocimientos de serigrafía a Puerto Rico fue, precisamente en el momento en el cual se encontraba en una intensa expansión creativa de su propia obra.

2.5 Paradoja de arte y función

Lo paradójico del caso de los protagonistas creadores de los carteles es saber que eran personas profundamente comprometidas en las causas sociales y todo lo que pensaban y creían cambió tanto como el contexto donde desarrollaron el trabajo artístico, aunque no se dieran cuenta, como parece que sucedió.

Cuando se analicen las obras, es decir, los carteles podremos comprobar que, en efecto, el terreno, es decir el contexto donde se realiza una obra puede significar mucho más que el lugar y el año donde ocurre la creación.

3 Capítulo III: El cartel desde un sistema de connotación y colonialidad - Los carteles y los intereses hegemónicos de EE.UU.

3.1 Introducción: Analizar el cartel desde un sistema de connotación y colonialidad

Cuando llegamos a los carteles de la *División de Cinema y Gráfica de la Comisión de Parques y Recreo Público*, lo hacemos primordialmente desde el punto de vista de las teorías poscoloniales, decoloniales y anticoloniales, pero también nos apoyamos con el punto de vista de la teoría general de los signos o semiótica para analizar las formas de persuasión y los códigos culturales ocultos, mayormente dentro de las perspectivas del estructuralismo esbozado por Roland Barthes, y por qué no, desde las del postestructuralismo, que también están representadas dentro de las teorías en torno al componente binario colonia/imperio, así como la dicotomía opuesta de centro/margen. Incluso, el componente de Sigmund Freud está presente alrededor de esta noción de la cartelística, en tanto constructora de una realidad ensoñada de cara a los colonizados, y además, en las fantasmagorías de Walter Benjamin en torno a la presencia del capitalismo como telón de fondo en las violentas operaciones culturales que se encuentran ocurriendo, toda vez que nos permite reenfocar aquellos carteles a partir del aura de sus representaciones. Estamos hablando de un(os) proceso(s) que se cuenta(n) desde la simplicidad gráfica, pero que supone(n) una irrupción violenta, producto de otra guerra distinta a la que ya había ocurrido casi 50 años antes.

Ya hemos contado que la primera irrupción comenzó desde la mismísima Guerra del 98, con la cual España perdió sus últimos territorios coloniales en América, es decir, Cuba y Puerto Rico (como dice el poema de Lola Rodríguez, "de un pájaro, las dos alas"). Como producto de ésta

comenzó a nivel económico, y total casi, la era de las grandes centrales azucareras, que insertaron profundamente ambos lugares hacia el monocultivo de la caña de azúcar. El caso de Puerto Rico fue notable, porque los costos de producción serían inferiores a los de los demás lugares del mundo, algo que llevó al propio primer gobernador civil de Puerto Rico bajo la Ley Foraker, luego de haberse dado cuenta, a poner al mercado a su favor y renunciar para ir a Wall Street a buscar financiamiento y armar un emporio financiero con el propósito de explotar el monocultivo de la caña de azúcar puertorriqueña, que eventualmente evolucionaría a lo que se conoce hoy como *Domino Sugar*. Con la caña de azúcar puertorriqueña harían una competencia enorme para los productores estadounidenses de azúcar de remolacha, quienes lograrían impulsar leyes para aguantar el empuje de los cañeros, como la ley de los 500 acres, que prohibía a cualquier persona, natural o jurídica, cultivar sobre 500 acres de tierra. Al final, los remolacheros lograron allanar el camino para que se condujera la doctrina azucarera hacia un cambio categórico que vendría de la mano de la Segunda Guerra Mundial, no necesariamente debido a la urgencia de efectuar unos cambios para que la población puertorriqueña fuera beneficiada, sino para que Estados Unidos pudiera beneficiarse.

La propaganda de los carteles de la *Comisión de Parques y Recreo Público* (CPRP) se puede mezclar entre las distintas gestas que se han asociado al cartel político y al de propaganda. Desde luego, ambas ramas vienen de la publicidad de productos, de la moda, de la decoración, en general del comercio y de la cultura, en tanto también anunciaron festivales musicales,

carnavales y demás actividades. En cuanto a la propaganda política y la guerra hubo ciertos paradigmas en torno a la cartelística que, en términos generales, no se llegaron a traspasar⁶⁷ hasta que llegó la Primera Guerra Mundial y se combinó con la Revolución Rusa y la Revolución Alemana que desembocó en la República de Weimar, provocando que la misma despuntara hacia otra dirección. Desde luego, no hay que olvidar la puesta en marcha en los prolegómenos de la Primera Guerra Mundial del *Comité de Información Pública* (*Committee on Public Information —CPI—*), dirigido por el periodista George Creel (también conocido como *Comisión Creel*, sobretudo en trabajos de Noam Chomsky sobre la fabricación de un consenso a nivel social), con el propósito de que la población americana comprara la idea de la guerra, cosa con la cual estaba resueltamente en contra debido a varias instancias, desde las políticas de no intervención, hasta las relaciones de los inmigrante europeos, recién llegado que mantenían relaciones muy cercanas con los países enredados en el conflicto. Entre las veinte divisiones que tuvo la organización de la Comisión, estuvo la de carteles y publicidad, que tuvo una importancia clara y, desde luego, un legado. A los Nazis, por ejemplo, se le atribuye no solo gran parte, sino toda, la estrategia publicitaria y propagandística que existe hoy en día. Sin embargo, casi veinte años antes, esta comisión puso en marcha bajo la dirección de un ilustrador prominente, Charles Dana Gibson,⁶⁸ una serie de estrategias propagandísticas que iban muy a tono con las

67. Barnicoat, John. *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

68. Lupton, Ellen y Miller, Abbott. *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*. London: Phaidon Press, 2000.

desarrolladas por los alemanes. Gibson pensaba que las masas tenían esencialmente creencias irracionales (algo que también comparte con el economista Thorstein Veblen y otros estudiosos del Consumo, al igual que con Friedrich Nietzsche), y que, por tanto, había que adquirir apoyo de éstas apelando a sus sentimientos, más que a su capacidad de raciocinio.

Así, como en tantas instancias, los carteles nos muestran lo que va ocurriendo en cada proceso social y económico. Evidentemente, éstos reproducen la información que se les vierte tal cual; ése sería su primer nivel informativo, pero también incluye la del contexto donde se encuentran, que es tan rico en signos como aquella. Al modo de Barthes expresarlo, se trata de un metalenguaje. Cabría preocuparnos, entonces, por lo que hay más allá. Esta es la pregunta, y con ella someteremos a la imagen a un análisis espectral de lo que que pueda contener.

Los carteles de la CPRP se podrían dividir en dos grandes segmentos: los que llevan la luz de la civilización, los adelantos de los nuevos tiempos que tocan vivir, y los que proponen civilizar a la población puertorriqueña para que pueda "vivir a la altura del momento". Se valen de distintos métodos para llevar a cabo sus propósitos, desde la propaganda más directa hasta el paternalismo más excesivo. Muchas veces, toman préstamos más evidentes que en otras ocasiones; por ejemplo, existen algunos préstamos de los carteles bolcheviques y de los que hiciera Montgomery Flagg y el ruso Leete, sólo que

no son utilizados para la guerra. En otros ocurre un replanteamiento de temas tocados en otras instancias por la FSA y FAP.

El jíbaro se encuentra en muchos de ellos, ya sea como protagonistas, o porque se encuentra ausente, debido a que se comienza a representar un estilo de vida alterno y a construirse un discurso del atraso, que el campesinado representa (el Antiguo Régimen).

Este tipo de discurso presente en los carteles utiliza algunas de las seis estructuras que el lingüista Roman Jakobson describió y teorizó en su ensayo *Lingüística y Poética*. Con estos algunos elementos de este análisis se puede ir sobre los carteles de la CPRP. Según este modelo, todo hecho discursivo incluye los siguientes elementos o estructuras:

DESTINADOR	CONTESTO	DESTINATARIO
MENSAJE	CONTACTO	CÓDIGO ⁶⁹

Describiremos en qué consiste cada una de las funciones expuestas para luego reconocer cómo son utilizadas dentro de los carteles.

3.2 Función referencial (Denotativa-Cognoscitiva-Simbólica)

Esta función es una orientación hacia el contexto o hacia el referente. Es la función donde predomina la realidad o el objeto representado en el mensaje. Es la que utilizamos en el lenguaje para transmitir información

69. Jakobson, Roman (Joseph M Pujol y Jem Cabanes, traductores). "Cap XVI Lingüística y poética" *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.

"objetiva", es decir, se centra en el mensaje. Por ejemplo: Tres por tres son nueve". Esta función representa a la 3ra persona.

3.3 Función emotiva expresiva

Esta función está centrada en el destinador o emisor y apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello hablado. Tiende a producir una impresión emotiva, sea verdadera o fingida. Se utiliza en el lenguaje para expresar la emoción. Por ejemplo: ¡Ay! Es una función predominante cuando el emisor domina la presencia en el mensaje. Representa la 1ra persona.

3.4 Función conativa o apelativa

Esta función halla su más pura expresión gramatical en el imperativo. Es la función del lenguaje que utilizamos para influir en el entorno y transmitir órdenes o ruegos. Se dirige al destinatario, por ello predomina la presencia del receptor. Estas frases no pueden ser sometidas a un test de veracidad. Por ejemplo: ¡Bebe! y ¡Dame un salero!. Estos mandatos no pueden ser sometidos a verificación, no se les puede preguntar: "¿es o no es verdad? Representa la 1ra persona.

Jakobson también la llama: **Función mágica o encantatoria**, y se utiliza cuando hay una especie de transformación de una tercera persona ausente o inanimada en destinatario de un mensaje conativo. Por ejemplo:

"¡Détente, oh sol, sobre Gedeón, tu luna, sobre el valle de Ayalón! Y el sol de detuvo, y quedose quieta la luna..." Esta función representa la 3ra persona.

3.5 Función fática o del contacto

Esta función ocurre cuando hay un intercambio de fórmulas ritualizadas en diálogos enteros, con el simple objeto de prolongar la comunicación. Es cuando destaco el mantenimiento de contacto entre el emisor y el receptor. Es la función que utilizamos para averiguar si es posible establecer comunicación o esta se está desarrollando realmente para establecer el contacto. Se funda en el factor canal. Por ejemplo: "¡Diga!", "¿Sabes?", "¡Oiga!", "¿¡Oye, me escuchas!?", "Haló, haló", "Bueno", "Ya estamos", "¿Verdad?", Esta función representa la 3ra persona

3.6 Función metalingüística

Esta función ocurre cuando el emisor y/o el destinatario quieren confirmar que están utilizando el mismo código. El discurso se centra en el código y se realiza la función metalingüística. Por ejemplo, "no cabo de entender", "¿qué quieres decir?", pregunta el destinatario (receptor). El emisor, anticipando la pregunta podría adelantarse: "¿Entiendes lo que te digo?" Esta función representa la 3ra persona.

3.7 Función poética

Esta función va orientada hacia el mensaje, es decir, es el mensaje por el mensaje. Es la que utilizamos para variar la forma del mensaje de manera que llame la atención y provoque emoción estética placer en el receptor y al

emisor del mensaje. Aparece en los refranes y en la literatura y en cualquier lenguaje estilizado por la retórica. Se funda en los factores del lenguaje ruido y redundancia, o sea en la forma del mensaje. Por ejemplo: "...el tonto de Antonio." "¿Por qué tonto?" "Porque le desprecio" "Pero, ¿por qué no ridículo o payaso?" "Porque tonto le cae mejor." Esta función representa la 3ra persona.

Estas seis funciones del lenguaje que estructuró Jakobson las utilizaremos junto a Barthes para ayudarnos descomponer y hacer crítica de la estructura del lenguaje en los carteles de la *CPRP*.

Regresando a Barthes, que sería el principal tributario de teoría dentro del presente capítulo —casi al nivel de las teorías coloniales (pos..., anti..., de...)—, la función que hace el texto propiamente es llamada "el mensaje lingüístico". Esta función existe en todos los textos que analizamos, pero el mensaje-texto, no importa su ubicación dentro de la propaganda, suele acercar la imagen a un sentido o significado específico. Lo que quiere decir es que el texto se encarga de aclarar cuál sentido tiene la imagen, aunque ésta dilucida a su vez los contenidos inciertos que podría dejar abierto el texto. Digamos que imagen y texto, en la propaganda, son hermanas que siempre andan juntas. El mensaje lingüístico es autoritario, pero su autoridad depende en parte de la compañía de una imagen o ilustración que provoque la motivación de leer el mensaje. Lo que quiere decir que el texto-imagen es una relación fuerte en el

mensaje propagandístico y encontramos que no podríamos analizar aisladamente texto sin la imagen.

En la teoría de Barthes es el mensaje lingüístico el que vendría a fijar un sentido específico a la cadena flotante de los significados, con el fin de combatir el "terror" producido por los signos inciertos que pueden crear las imágenes. Al respecto de la función de la imagen, nos cuenta:

Toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la cual el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar los demás.⁷⁰

Esa elección del lector se hace en parte gracias a la función texto mensaje, que acude a elaborar un sentido claro —aunque a veces abierto— para la imagen. En nuestro análisis, texto e imagen son inseparables, pues cuando el texto está solo no produce el mismo impacto. En este sistema combinado de imagen-texto, Barthes analiza la imagen dentro de lo que se conoce como el modelo o sistema de connotación. Connotación se opone a denotación, contraposición que viene de la estructura del lingüista danés Hjelmslev, quien veía dos planos en el signo: expresión y contenido. La forma de expresión contiene el "significante" del signo y la forma del contenido tiene el "significado" del

70. Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obstuso*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986, p.36.

mismo. Para Barthes, el contenido primero de un signo es su "denotación", expresión en Hjelmslev, sentido literal, mientras que el resto de los contenidos pasan a formar parte de su connotación, o del sentido simbólico, lo que es el contenido para el lingüista danés.⁷¹ En palabras de Barthes:

Un sistema connotado es aquel cuyo primer signo es expresión de un segundo contenido. a relación es en ambos casos convencional, es decir, social. Por ejemplo es convencional que el azúcar connote dulzura y ganancia de peso, o, en sistemas simbólicos no verbales, que un trono, denote asiento y connote autoridad, etc. En *Mitologías* Barthes consideró que los sistemas de signos connotados eran "mitos", mientras que más adelante los llama "ideologías".

Veamos cómo se distribuye la denotación y la connotación en el siguiente esquema:

PLANO 1	PLANO 2	PRODUCE
Forma de la A) EXPRESIÓN (Significante)	CONTENIDO (Significado)	IMAGEN LITERAL (Denotación)
Forma de la B) EXPRESIÓN (Significante)	CONTENIDO (Significado)	IMAGEN SIMBÓLICA (Connotación)

Las imágenes de los carteles de propaganda que poseemos de lo que llamamos reforma colonial gestionan los dos planos del signo que hemos descrito anteriormente (expresión y contenido), toda vez que producen significados con imágenes literales y simbólicas. Quiérese decir que hemos

71. Pérex Carreño, Francisca. "El signo artístico", *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1996

visto que, efectivamente, los carteles de la *Comisión de Parques y Recreo Público* construyen y encauzan las aptitudes de una sociedad inmersa en el proyecto de reforma colonial utilizando ambos planos y produciendo sentidos denotados y connotados. Nosotros fijaremos el análisis en ambos, pero sobretodo se destacaremos la connotación que produce la relación imagen-texto.

En la imagen del cartel encontramos cómo la información estructura su ideología. Veremos si en el mensaje producido por la relación (imagen-texto) se guardan sentidos y valores culturales nuevos, viejos o híbridos (reciclados) que pertenecen a otras nuevas formas del periodo. Partimos de la premisa, tal cual lo hace Barthes en *Retórica de la Imagen* de que la imagen propagandística es intencional, demuestra su franqueza y quiere decir algo sobre "el producto que vende" o el "beneficio que anuncia", que en nuestro caso sería las reformas sociales de lo que denominamos reforma colonial. En nuestro trabajo la imagen nos trae a colación la naturaleza del proyecto y el lugar y contexto donde este se ejecuta. Nos brinda la visión imperial que tienen los artistas, que aunque muy a su pesar en la mayor parte de los casos, se vuelve inevitable, aunque manifiesten valores opuestos a los que implican por estar producidos en un contexto colonial. Todas estas imágenes se producen en un contexto histórico determinado, mayormente en la ciudad de San Juan de Puerto Rico, donde se encontraban los talleres y residían los artistas americanos, al igual que se encontraba las facilidades del ejército de Estados Unidos y la Base Naval de Isla Grande, en Miramar que era también del la

Fuerza Aérea. Todas estas condiciones históricas están reflejadas de una manera muy presente, aunque lleven en la mayor parte de los casos una muy bien ubicada sordina.

3.8 Tipología de la temática de las imágenes de los carteles de la Comisión de Parques y Recreo Público

Analizando los carteles uno a uno podemos encontrar una variedad de significados que nos brindan luces sobre cómo están contruidos ideológicamente. Ahora bien, organicemos y agrupemos los carteles según su temática para analizar cómo está construido el discurso que establecieron a través de ellos. No hemos permitido elaborar a grandes rasgos una lista de lo que aparenta ser temas comunes, aludidos de forma directa o indirecta, en las imágenes de los carteles. Tenemos los siguientes:

1. Las imágenes de guerra
2. Las imágenes de la Mujer
3. Las imágenes de la salud
4. Las imágenes de la niñez/educación
5. La imágenes del progreso/industrialismo
6. Las imágenes del campesino digno

También hay imágenes híbridas, que pueden aludir a varios de estos temas a la vez.


3.9 Carteles que aluden a las imágenes de guerra

Casi siempre que se piensan en carteles con imágenes de guerra, la imaginación se va de viaje con el cartel de reclutamiento James Montgomery Flagg del Tío Sam, ese personaje americano que fue tan representado en la iconografía de finales del siglo XIX, a principios del XX y cada cierto tiempo, cuando ocurre un evento bélico que envuelve a EEUU; que alude tanto a los conceptos que puedan haber de imperialismo contemporáneo que se convirtió

en un mito, como lo ha explicado Barthes. También están los que representan los movimientos de soldados en el campo de batalla, en marchas y en otras manifestaciones militares. En el caso de los carteles que parecieran aludir a la guerra o que la traen a colación de una manera indirecta se destilan ciertos valores connotados en la composición que son los que operan detrás de los mismos , la razón por la cual son tan visualmente citados y que les hacen efectivos: el compromiso, la seriedad, la dedicación, la organización. Estos carteles son electorales ambos y no llevan hasta aquel dicho de que la política es la guerra por otros medios.

En esta categoría tenemos, por ejemplo, dos carteles de Edwin Roskam:



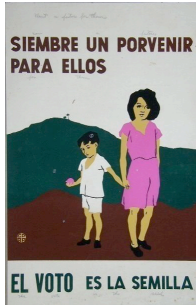
El voto es la herramienta e Inscríbese

	
<p>Ilustración 9. "El voto es la herramienta". Edwin Roskam. CPRP, 1946, serigrafía .</p>	<p>Ilustración 12. "Inscríbese: el voto es un derecho, votar es un deber". Edwin Roskam CPRP, 1948. serigrafía</p>

3.10 Carteles que aluden a la imagen de la mujer

La mujer en los carteles cumple casi siempre una misión heroica y educadora. Ciertamente es que en un principio, a inicios del siglo XX, algunas

propagandas para la Primera Guerra Mundial la situaron en el campo del sexismo con una invitaciones al reclutamiento más propios de la publicidad comercial, pero fueron la excepción a la norma de esto carteles de guerra.

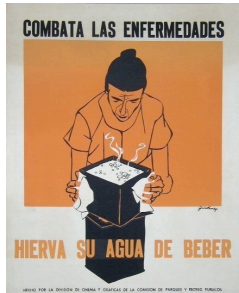

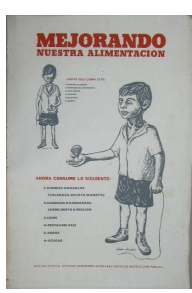
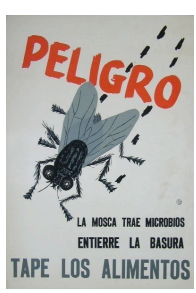
			
<p>Ilustración 4. "Defiendalos".Irene Delano, CPRP,1946-1947, serigrafía</p>	<p>Ilustración 3. "Combata las enfermedades". Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.</p>	<p>Ilustración 16. "Siembre un porvenir para ellos El voto es la semilla". Edwin Roskam CPRP,1948 .serigrafía</p>	<p>Ilustración 1. "Por mandato del pueblo Puerto Rico desarrolla nuevas industrias. Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.</p>

Los carteles de la CPRP incluidos en esta investigación en los cuales la mujer protagoniza fueron varios, y de varios artistas. En ellos se destacan distintas cualidades de la mujer, tanto en la acción como en el pensamiento. Todos, decididamente apuestan por representarla con mucha dignidad en las distintas etapas de su vida, desde la niña que es educada hasta la mujer más madura, asumiendo los distintos papeles que la sociedad le confirió; desde la trabajadora del hogar, hasta la madre preocupada por el bienestar de sus hijos y la presunta trabajadora, que asumirá el reto, junto a otras muchas, de fundar una nueva sociedad en tiempos de cambios. Sobre ellas cae el destino, el gran peso de forjar la sociedad desde la niñez para todos los cambios que se esté

presentando sean duraderos. Fueron recipientes de gran parte, sino de casi toda la propaganda que se produjo para echar hacia adelante los bloques fundamentales: salud, higiene, educación y modernidad.

3.11 Carteles que aluden a la imagen de la salud

La imagen de la salud también ha sido fundamental en la construcción de un nuevo tipo de individuo, sobretodo tomando en cuenta que estamos hablando de un país lastrado por la pobreza, con la consecuente falta de una nutrición adecuada, cuidados médicos y destrezas sanitarias que se venían agravando por la constante inmigración a la ciudad desde el campo.

			
<p>Ilustración 3. "Combata las enfermedades". Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.</p>	<p>Ilustración 4. "Defiendalos". Irene Delano, CPRP, 1946-1947, serigrafía</p>	<p>Ilustración 7. "Mejorando nuestra alimentación". Irene Delano. DIP, 1946, serigrafía</p>	<p>Ilustración5. "Peligro". Irene Delano. CPRP, 1946-1947, serigrafía</p>

Estos carteles son legisladores, en tanto dictan soluciones específicas para los problemas de salud pública. Dentro del cambio que viene dando, en el camino del Capitalismo Fisiocrático al Capitalismo de Producción, resulta de una prioridad absoluta atender los graves problemas sociales que puede traer la falta de higiene, por tanto esto carteles pueden traer instrucciones precisas para solucionar los mismos y, además, proteger a los niños y niñas.



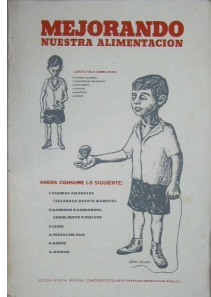
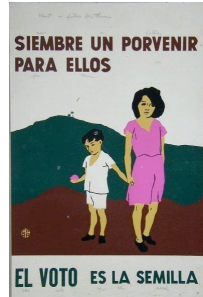
3.12 Las imágenes de la niñez/educación

"Mi hijo leerá y abrirá
los libros. Y mi hijo
concebirá los números. Y
mi hijo escribirá y lo hará
bien. Y todas estas cosas
habrán de hacernos libres
porque lo hará conocer
—conocerá, y a través de
él, nosotros también."
John Steinbeck, La perla

En estos carteles, normalmente los niños se les dibuja acompañados por un adulto, que es quien da cuenta de ellos. En este caso es su madre. Las madres se encargan de los niños, casi única y exclusivamente.



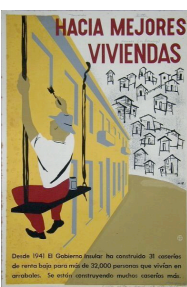
A la niñez se le trata siempre de una forma deferente y con mucho respeto en los carteles. Se quiere salvar a los infantes, en tanto son la promesa de una continuidad hacia el futuro. Serán los futuro trabajadores y serán los dueños del territorio. Serán las personas, tal y cual menciona Steinbeck en su novela, que no harán libres. Esa es la promesa con la cual nosotros no familiarizamos y el cambio de discurso que está en el ambiente. El concepto de natalidad que se esboza en la filosofía de Hannah Arendt, por ejemplo, menciona que los niños traen algo nuevo con su nacimiento que nadie más podrá aportar. Sobre todo en este mundo tan lanzado a perseguir el futuro, tan dado al futurismo y a la modernidad frenética, los niños juegan una parte fundamental, en tanto son la conexión del presente con el mañana. Y dentro de esta premisa, se procura la educación de un niño como un tema esencial. Los niños serán productivos y serán saludables también, porque están mejor

nutridos, tal y cual menciona el cartel de Irene Delano sobre la nutrición y serán saludables porque vivirán con unas condiciones higiénicas inmejorables, que adquirirán gracias a sus costumbres nuevas.

			
<p>Ilustración 14. "Más escuelas". Edwin Rosskam CPRP, 1946 .serigrafía</p>	<p>Ilustración 4. "Defiendalos". Irene Delano, CPRP, 1946-1947, serigrafía</p>	<p>Ilustración 7. "Mejorando nuestra alimentación". Irene Delano. DIP, 1946, serigrafía</p>	<p>Ilustración 14. "Siembre un porvenir para ellos El voto es la semilla". Edwin Rosskam CPRP, 1948 .serigrafía</p>

3.13 Las imágenes del progreso/industrialización

Los años de la posguerra son los del desarrollo del discurso modernizante a ultranza, los del desarrollo cueste lo que cueste. Son los años donde paso a paso se modifican los de soberanía y se instalan los de productividad y relativismo hacia aquello que muestre la diferencia.

		
<p>Ilustración 1. "Por mandato del pueblo Puerto Rico desarrolla nuevas industrias." Robert Gwathmey, 1946.</p>	<p>Ilustración 16. "Siembre un porvenir para ellos El voto es la semilla". Edwin Rosskam CPRP, 1948 .serigrafía</p>	<p>Ilustración 6. "Hacia mejores viviendas". Irene Delano. CPRP, 1946, serigrafía .</p>

serigrafía.		
-------------	--	--

Constantemente se manejan discursos en los que el arraigo por la tierra se torna en algo folklórico, que es algo como asumir un discurso ligero. La tierra se deja de utilizar para lo que fue creada, cosa que refleja el cartel de la ilustración 14, donde madre e hijo se encuentran en el campo, pero no están allí. Poco a poco la identidad de las comunidades va cediendo a la depredación del espacio, tanto urbano como rural. Sin embargo su puesta en escena, y su rendición de cuentas resulta acrítica. Paso a paso se comienza a mostrar la verdadera cara del desarrollo, que sin darse cuenta ayudaron a aupar.

Tomando en cuenta el sentido de compromiso social de Robert Gwathmey, por ejemplo, resulta paradójico su ingenuidad o silencio en el verdadero drama del cambio de régimen económico y casi evidente abismo social y sus barreras, que ya se veía entonces, como se vió después,⁷² que jamás generarían alternativas viables a la erradicación de formas tradicionales de vida.

3.14 Las imágenes del jíbaro digno

Las imágenes del campesino representan lo que va quedando del Antiguo Régimen. Se encuentran en los cañaverales, en el regreso del día de trabajo con el mensaje del voto como nueva herramienta y en las propuestas de nuevos tiempos por mandato del pueblo; en todos los casos se emplea la misma dignidad adjudicada al campesinado que vivía en el centro de la isla (café, tabaco, frutos menores) y al que se ocupaba de la labor de cortar la caña con los machetes en los cañaverales.

72 . Díaz Quiñones, Arcadio. El arte de bregar, Ensayos. San Juan: Ediciones Callejón, 2000



Foto 3. Cartel del Partido Popular Democrático. Anónimo, 1938

La mayor parte de la población era de extracto jíbaro. No en balde, la identidad institucional del recién por aquellos tiempos fundado Partido Popular Democrático era el perfil de uno. Por lo general eran personas muy sufridas y abusadas por los hacendados, de quienes dependían en su totalidad. Ni siquiera tenían acceso a ropa, zapatos y alimentación adecuada. El uso de zapatos en diversos carteles produce un contraste con la realidad por sus silencios. Y, de hecho, silenciosos eran, tal y cual los representa Rosskam en su cartel, aunque también había algo de mitología. El jíbaro, en sí, representa la puesta en marcha tropical del Noble Salvaje, y de ahí lo registraron como la

identidad autóctona de las personas que nacen en Puerto Rico, en tanto su seriedad le brinda autenticidad, credibilidad y honestidad.

		
<p>Ilustración 2. "Por mandato del pueblo...". Robert Gwathmey. CPRP,1946, serigrafía .</p>	<p>Ilustración 9. "El voto es la herramienta". Edwin Roskam. CPRP,1946, serigrafía .</p>	<p>Ilustración 1. "Por mandato del pueblo...2". Robert Gwathmey. CPRP,1946, serigrafía</p>

3.15 Robert Gwathmey: Por mandato del pueblo, Puerto Rico desarrolla nuevas industrias.



Ilustración 1. "Por mandato del pueblo Puerto Rico desarrolla nuevas industrias. Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.

Las buenas intenciones —ofrecer una nueva vía económica de desarrollo para la población— quedan situadas dentro de un paradigma que será —recordando a Fanon— completamente beneficioso para el colonizador y detrimental para el sujeto colonizado. Un cartel que anuncia una nueva era de industrias, un cambio de perspectiva, habrá que ver para quién resulta beneficioso. No siempre será el campesino quien resulte beneficiario y este cartel lo demuestra cuando lo observamos detenidamente. De hecho, *prima facie* podremos ver el afiche compuesto por varios elementos que los sitúan dentro de lo que podríamos denominar como una hoja en blanco, que deviene en ventana, en tanto el azul celeste se nos muestra tal y cual lo haría un rectángulo que permite asomarnos a un futuro posible, que además nos resulta asequible como promesa a corto plazo, al que todavía falta por escribir, como ocurre con los elementos de la psicología *Gestalt*, que aunque incompletos, podemos adivinar una forma definida.

De hecho, la composición nos traza una alegoría del progreso —es decir del relato de caminar hacia adelante, como lo dice su etimología— hasta llegar al momento en que nos exhiben la mercancía. Lo hace rompiendo el tiempo lineal. Aquí el primer nivel desarrolla lo que sería la industria que obtiene la materia prima para transformarla en el producto de consumo que ocurre al final, algo parecido a una conjugación de pasado perfecto, tipo "he producido o he hecho", por mencionar un ejemplo. Este representaría lo que es la sociedad del capitalismo de producción, o segunda fase del capitalismo. A nivel compositivo, nos cuenta esta historia del pasado casi reciente (el de la

producción). Sin embargo, el primer plano de ese pasado reciente, que debería ser su futuro, no ocurre. Se rompe, toda vez que es representado con dos figuras que nos llegan desde otro mundo: la pareja de campesinos del Antiguo Régimen, quienes pertenecen a la primera fase del capitalismo o capitalismo fisiocrático. Existe, por tanto, una contradictoria ruptura del tiempo lineal, cosa que dada la transformación a gran velocidad que está operando en la sociedad puertorriqueña, no nos debe de extrañar. Más aún, si tomamos en cuenta el primerísimo plano, donde tenemos unos objetos de consumo, que representan la sociedad de la tercera etapa del capitalismo, o capitalismo de consumo.

Dicho de otra manera, ocurre la invención del consumidor, el del consumo, que aparece en el primer plano, cuyo existencia sabemos gracias a que este cartel nos lo cuenta, casi como el Oráculo de Delfos le contó a Layo, el Rey de Tebas, que su hijo le iría a matar. En esta ocasión, sabemos que va a ver una industrialización, pero además que habrá un consumidor, que todavía no existe, porque está por producirse, como elemento añadido y que opera dentro de los signos del *fordismo*.

Formalmente, el cartel es de cuatro colores, dos de los cuales se relacionan a la bandera puertorriqueña, descontando los espacios blancos — que son apropiados en la composición como color blanco, el tercer color de la bandera puertorriqueña (rojo, blanco y azul celeste) —, y utiliza la línea negra de forma prominente. Los colores van marcando desde el inicio una identidad

de "lo puertorriqueño". Tenemos también un paisaje industrial de fondo con cinco naves industriales y siete chimeneas, compartiendo espacio con diversos elementos. Estos son: una pareja de campesinos (jíbaros) vestidos de blanco —el hombre usa un bordón—, tres botellas de cristal, una caja de cartón, una bolsa de cemento y tres zapatos de mujer servidos como un bodegón de naturaleza muerta. Los mismos son el producto terminado de las fábricas del fondo.

El bordón marca el contraste entre las chimeneas industriales y el legado de la sociedad fisiocrática, toda vez que sirve para guardar las dimensiones áureas de la composición. El contraste es demasiado marcado, casi tanto como la utilización de la línea dentro de la serigrafía, que marca y define al borde de las figuras del centro en una manera tajante.

La rotulación simula un tipo grotesco o gótico cuando anuncia que es "Por mandato del pueblo" . Mandato del pueblo es pregonado como algo principal dentro de la composición. Es la idea y la expresión que abre la lectura de este cartel. Ésta nos recibe y nos da la bienvenida. Recordemos que estamos hablando de lo que es una colonia y del establecimiento de una política colonial, que en lo sucesivo domesticará a aquellos seres que son casi "salvajes", aunque nobles, tal y cual lo expondría Rousseau en su famoso y canónico ensayo sobre las desigualdades, en los albores del Contrato Social.

Este ensayo y los valores que acuñó siguieron vivos y muchas veces, cuando se plantea un discurso colonial, se acude de forma automática al

mismo. Así, pues, es posible encontrar el discurso civilizatorio del noble salvaje dentro del imaginario de este cartel, al igual que del resto de los carteles. En este cartel proclaman, acudiendo al paternalismo colonial, lo que han hecho por los colonizados, toda vez que anuncian lo que realizarán.

"Para beneficio del pueblo el Gobierno ha construido:

Una fábrica de cemento

Una fábrica de cristal

Una fábrica de papel

Una fábrica de zapatos

Ahora el Gobierno está construyendo:

Una fábrica de cerámica

Una fábrica de tejidos

Una fábrica de madera prensada"

Condensan una relación colonial desde el total abandono y depredación, gran parte responsable de las rebeliones de los años de 1930, hasta la asistencia para conformar un nuevo sujeto que tendrá una nueva forma de socialización y de identificación, troquelado a imagen y semejanza de la nueva realidad instantánea en la que se encuentra inmerso. Aquí también se puede situar la influencia de Veblen y del institucionalismo, al tener fe en la tecnología para erradicar la cultura depredadora del orden capitalista y poder dar paso a una sociedad que incorporara valores que Veblen postuló que habrían de ser removidos para poder obtener una sociedad igualitaria basada en la fraternidad

del hombre nuevo que surge.⁷³ Sin embargo, estábamos en una colonia diseñando un cartel que promovía un movimiento violento para salvar a los sujetos colonizados.

Cuando vemos los productos de la industrialización que se encuentran en el primerísimo plano, nos damos cuenta, al menos en la mitad de ellos, que su representación no es la del producto de primera necesidad, como cabría suponer que semejante momento produciría, sino que está ligado a la del consumo ostentatorio. De manera que este cartel nos anuncia, no sólo que estamos cambiando de época, sino que se abre la puerta para los próximos: un hecho social total, que desplazaría a los sujetos, no precisamente con su consentimiento.

Pero estos sujetos, todavía, deberán aprender lo nuevo y cómo gestionarse en este nuevo mundo de la industria.

73. Marinas, José Miguel, op. cit.

3.16 Por mandato del pueblo, los trabajadores que viven de la tierra ...



Ilustración 2. "Por mandato del pueblo, los trabajadores que viven de la tierra deben de participar de los beneficios de la tierra". Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.

Aquí, al igual que en cartel anterior se hace propaganda sobre el mandato del pueblo y rápidamente pasa a un programa o un beneficio que ha otorgado el gobierno. En esta sección nos cuenta que "las fincas de beneficio proporcional pertenecen al pueblo" y que en ellas 38,000 trabajadores de estas fincas "reciben la mayor parte de los beneficios, además de los jornales". En efecto, Gwathmey toma prestado un discurso visual de los agricultores del sur de Estados Unidos para poder representar a los campesinos puertorriqueños, aquellos que todavía quedan como bolsillos del Antiguo Régimen. A ellos se les garantiza un trato mejor que el que reciben con las grandes centrales azucareras, toda vez que les permiten sembrar para subsistir.

Este cartel, que va de la mano del cartel anterior tiene su origen en la prometida reforma de la agricultura tan temida por los azucareros, al comenzar a hacer cumplir los planes de redistribución de la tierra y de la

economía en los nuevos tiempos de paz industrial. La tierra no se libera del discurso de industrias y sus agricultores son tratados con el nombre de trabajadores. De hecho, la parcelación de la fincas grandes para cumplir con los programas de "reforma agraria" adquieren un matiz, tipo producción en masa. Es decir, una gran parte de los agricultores se beneficiará de unos terrenos similares. El tratamiento de

Los carteles de Gwathmey fueron mayormente propagandísticos (mandato del pueblo y beneficio), aunque existe uno que trata sobre el tema de la salud.

3.17 Combata las enfermedades, hierva su agua de beber

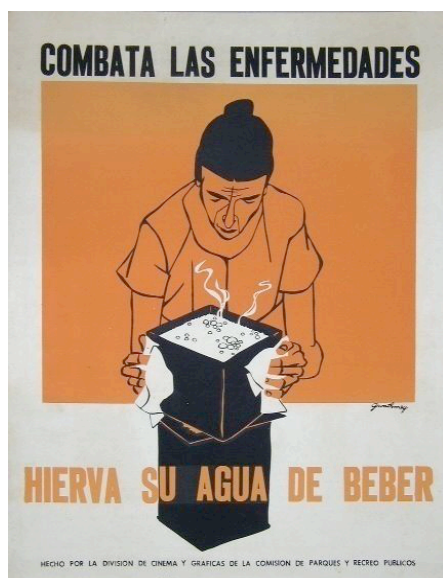


Ilustración 3. "Combata las enfermedades, hierva su agua de beber". Robert Gwathmey, 1946. serigrafía.

Este cartel se separa de los anteriores, en tanto lo protagoniza una mujer, en su faena doméstica. A Gwathmey le gusta dignificar a las clases trabajadoras, y en ese sentido convierte la imagen de la mujer que hierve el agua dentro de un latón sobre el fuego, en una figura digna. La misma

dignidad que muestra con los negros del sur de Estados Unidos. En esta imagen la mujer es acción, no queda relegada a un simple retrato, sino que se le ve en el huracán de la vida diaria de lo que es un lugar difícil de habitar.

En el plano formal podemos ver que el cartel funciona con dos colores, naranja y negro, y que también nos abre una ventana hacia dentro de la vida de esta persona. El color, como no lo podría ser de otra manera, nos muestra el calor de la acción. También resulta interesante la tipografía: una Helvética Negrita Condensada (Helvetica Condensed Bold), que pareciera de 72 puntos, quizás 84 porque debe sobrepasar la pulgada (7 picas). La figura humana está dibujada mayormente en trazos lineales, y concentró la atención de una manera genial al agua hirviendo por medio de la cancelando la reserva de color naranja en el agua, algo que probablemente hizo con el uso de una cuchilla.

3.18 Una última observación

Sin embargo, podemos notar algo más: la pareja que se nos muestra dentro de un paisaje industrial se encuentra representada en los otros dos carteles, tanto en el de la reforma agraria, como el que nos ocupó en este momento, es decir, el primer cartel representa una situación que pertenece al mundo del futuro. Si estuviéramos hablando en términos dialécticos, tendríamos una síntesis que profetizaría el destino de la sociedad, tanto de hombres como mujeres. Parecerían decirnos, en su conjunto, que ambos terminarán de obreros industriales, y en eso consistiría el progreso social, que "será inevitable".

La mujer, delegada para combatir las enfermedades, todavía tiene que hervir el agua, cosa que en futuro —el del primer cartel— será solo una anécdota del pasado.

3.19 Irene Delano: La gráfica de la salud civilizada.



Ilustración 4. "Defiéndalos". Irene Delano, CPRP, 1946-1947, serigrafía

"A los americanos y a mí solo nos gusta lo limpio."
Luis Buñuel

La cultura colonial está hecha de representaciones impuestas por un poder hegemónico que no responde a los colonizados, sino a sí mismo. Estas son las que determinan las relaciones que tienen las personas con el entorno que les rodea, entre ellas mismas y, además, con su propio yo. Si el poder colonial decide que su desarrollo económico necesitará de una sociedad, y de un tipo de trabajador y trabajadora troquelados con unas características que le coloquen dentro de la producción industrial, hará falta que éstos desarrollen una nueva idea, una nueva noción, de lo que significa el progreso, es decir, de ir hacia adelante y dejar el lastre para poder despegar hacia donde haga falta. Además, de utilizar la capacidad de invención, ajuste, perfeccionamiento de la maquinaria productiva y de la maquinaria social que aquella acaba de engendrar. Se necesitará poder desarrollar una gran alegoría que le de soporte a un cambio discursivo dentro de la sociedad.

En éste, la vida campesina ya no será vista de un modo aceptable. En otras palabras, ya no podrá ser. Las condiciones del jíbaro, ese otro discurso que dio identidad al campesino desde el siglo XIX, —que lo ubicaba dentro del campo y la agricultura, ese mundo que se piensa como un gran organismo, con su espacio y su tiempo (siembra y cosecha) — tendría que ser desplazado por el universo del trabajador industrial, con otra serie de valores que, desde luego, hará que tenga una relación problemática con el campo y la agricultura,

es decir, con el capitalismo fisiocrático, imperante hasta ese momento y que resulta ineficiente, es decir, existían máquinas desde hacía mucho, como los molinos para granos y otras cosas, pero eran de una industria artesanal o más bien, de una proto-industria. El campo será convertido, entonces, en un lugar inhóspito, "uncanny" dirían los colonizadores en su lengua materna, el inglés, o lo que sería igual: un lugar ineficiente, lento, sucio y sórdido.

A nivel de representación el jíbaro resultó central, y por ello el cartel de industria de Robert Gwathmey, al igual que se verá con los de Edwin Rosskam, manifiestan un discurso que busca educar en el simulacro del poder, es decir, de lo posible a través de la sociedad industrial que se irá desarrollando "por el mandato del pueblo" para el beneficio del mismo. En esto, la imagen del jíbaro funciona en tanto elemento de identidad, toda vez que silencia la explotación y los elementos culturales de la misma, que desde luego, mantienen callada la protesta social, y como mucho, en sordina a un nivel formal en término mayormente compositivos. Lo mismo es aplicable a la campaña sanitaria de la *Comisión de Parques y Recreo Público*.

3.20 La higiene, el nuevo apostolado del industrialismo

La salud forma parte de una serie de regímenes discursivos, que son al mismo tiempo, ideológicos y morales, pues organizan la acción. No se trata solamente de promover la buena salud, sino de controlar la población de trabajadores en este cambio de régimen. Con esta idea se quiere comenzar a

crear un *ethos* de lo que debiera ser este nuevo modelo de ciudadano que superará la tosquedad del campo y que cultivará la eficiencia de la industria y la vitalidad; el espacio de troquelado continuo. Nos aportará la idea de edad madura de la ciencia y la tecnología, de "adulthood de la humanidad" y del "beneficio". La limpieza, junto a la eficiencia, por tanto, serán parte intrínseca de esa modernidad industrial. Recordemos también que desde el siglo XIX — tanto en Europa como en América— muchas ciudades se transformaron radicalmente con los procesos de industrialización. Este proceso se alimentó de masas expulsadas del campo por las transformaciones de las relaciones de producción, y no tardarían en ser contemplados como corruptores del sistema y focos de políticas sanitarias reformistas, toda vez que se creó entre la burguesía un sentimiento de terror a los miserables y su consiguiente reglamentación de aquellas actividades que se consideraban dañinas o infractoras.⁷⁴

Desde esa perspectiva encontramos que el cartel de Irene Delano, "Defiendalos, lo sucio causa enfermedades", nos instruye desde un tono imperativo, toda vez que nos menciona qué se espera de los ciudadanos puertorriqueños, es decir de los trabajadores, en esta nueva época industrial. Se promete dejar atrás el hambre y las enfermedades a través de la poiesis de la limpieza. Cuando se va construyendo la personalidad de los colonizados, dentro de esta reforma colonial, se recurre al mimetismo, con el cual se nos muestra los valores que se determinan como "correctos", toda vez que son

74. Alcaide González, Rafael. "Estudio introductorio", *La prostitución en la ciudad de Barcelona 1882*. Barcelona: Colección Geocríticas Textos Electrónicos, número 2, noviembre 2000.

creados por el grupo dominante. En el caso de este cartel, lo hace con el imperativo "DEFIÉNDALOS" se le establece una exigencia a los colonizados; se les exige una responsabilidad individual —toda vez que que el fondo blanco, el limbo si se nos hablara de lo que sería un retrato, acentúa la acción individual—, que termina construyendo una civilización de un grupo que, cuando menos, resulta salvaje.

3.21 La higiene tiene género

Ciertamente, el cartel de Irene Delano tiene un importante componente femenino. Sus principales y casi exclusivas figuras lo son una madre y su hija. La que pareciera ser la madre, representada por una mujer adulta joven, está ayudando a que su hija, representada por una niña todavía en su primera infancia, pueda lavarse las manos "correctamente" con jabón, que ella sostiene con su mano izquierda, junto al lavamanos o lavabo portátil que sostiene con la mano derecha. La limpieza, entonces se determina como un deber femenino, algo que se encuentra en perfecta sintonía con campañas de higiene de comienzos de las sociedades de producción del siglo XIX. Debemos fijarnos que aquí el cartel no nos cuenta la historia de un obrero que camina hacia su limpieza, sino el caso de lo que parece ser una madre con su hija. En primera instancia, ambas tienen muy poco en común con la idea del jíbaro —identidad vinculada a la sociedad fisiocrática—, es decir del campesino, que aunque digno siempre —en tanto ha sido representante de la dignidad de la nación puertorriqueña y de su identidad—, en muchos casos se trataba de un individuo masculino desaliñado y "sucio" —palabra clave en este cartel— por

el trabajo a destajo bajo el sol. Por el contrario, llevan sobre sí mismas el símbolo de la civilización y la limpieza. Se encuentran sobre el nivel de "lo sucio".

Ambas figuras también nos traen uno de los grandes avances sanitarios provocados por la industrialización en el siglo XIX: la reglamentación y el desarrollo de un protocolo para gestionar la higiene pública a través de las mujeres, sobretudo aquellas que se dedicaban a ejercer la prostitución. En este caso, no sabemos que la mayor no solo está relacionada a la idea de la madre, sino a la del pasado inmediato, en tanto mujer joven y en edad productiva —y reproductiva— que se encontrará transmitiendo valores (educadora) de los cuales no participa como elaboradora sino como transmisora solamente, y la niña sugiere también la idea de la continuidad del discurso sanitario hacia los nuevos sujetos —mujeres y hombres, presentes y no presentes— que participarán de la industrialización como mano de obra, es decir como obreros y obreras. El cartel parte de la lógica de que, en tanto se pueda controlar la higiene femenina, se podría controlar efectivamente la propagación de enfermedades que afecten a los trabajadores del presente y del futuro. Por tanto, el capital, la razón de ser del imperialismo, tendría asegurada su inversión

3.22 Los colores del cartel

Efectivamente, los colores de estos carteles son cuatro (incluyendo el marrón de la piel), y si se añaden los del propio papel (blanco), cinco, que hemos analizado al principio de este capítulo tiene como referente los colores de la bandera americana, una combinación ambigua, toda vez que también son los de la bandera puertorriqueña y cubana.

En cambio, llama la atención —nuevamente— la forma en que se ejecuta la perspectiva del color en los mismos, es decir, su uso. Ya hemos comentado que esta composición enfoca sobre la perspectiva individual de los nuevos retos; que el trasvase desde la sociedad fisiocrática agraria hacia la industrial productiva dentro de la reforma colonial nos lleva al uso de figuras humanas, casi siempre dos, en combinaciones que nos cuenta distintas historias. En el primer caso, el de Robert Gwathmey ("Por Mandato del pueblo..."), la pareja se ve en un estado de tensión como aquél que ocurre con un retrato en el cual el individuo se desnuda conceptualmente para enfrentar aquello que trata de capturar su esencia, ya sea el artista o una cámara; se les ve fuera de lugar y resalta el contraste entre dos mundos que son distintos de este periodo transicional, es decir, el de la transición del mundo del Capitalismo Fisiocrático y al de Capitalismo de Producción. En cambio, a pesar de que tenemos algunas similitudes, podemos observar que vamos de la plena inconsciencia de lo que sucede alrededor hasta la total consciencia y acción consecuente. Ya sabemos que una de ellas es que se trate de una pareja consensual y la otra de una madre con su niña —no hay varón— estableciendo un aprendizaje, es decir, enseñando a la niña una higiene en un nuevo tipo de sociedad donde la transición ha sido completada. Están viviendo el futuro y lo que se espera sea su prolongación en el tiempo. Por cierto, en ese futuro las persona visten de colores fríos, azul. El cartel está mayormente en azul con la excepción de la piel, que es marrón, y la instrucción autoritaria: *Lávele las manos antes de comer*, que está impresa en un tipo Didot de color rojo. También hemos de notar que la tranquilidad y sensación de seguridad del traje de la madre se contrasta con la ilusión que provoca el estampado floreado que

lleva el traje de la niña. Este, anuncia la cosecha y el porvenir, es decir, el único referente de la sociedad fisiocrática se encuentra con la niña al servicio de la sociedad industrial, que desde luego, les ha fabricado unos zapatos para calzarlas, que sería otro símbolo del acceso a una sociedad que trascendió el Antiguo Régimen y un artículo que brinda estatus desde los tiempos del Cid Campeador. Con ello se puede apreciar que la sociedad no solo se prepara para el cambio hacia el Capitalismo de Producción, sino que de una vez dará el salto casi de manera directa hasta el Capitalismo de Consumo, toda vez que ya prepara a los trabajadores y trabajadoras para consumir una parte significativa de lo que produjeron.

3.23 Mínima bestiaría



Ilustración 5. "*Peligro*". Irene Delano. CPRP, 1946-1947, serigrafía .

Peligro es un cartel protagonizado por una mosca pantagruélica que será accesorio para el de *Defiendalos* y activa los elementos más primitivos de lo que se puede considerar como miedo. La mosca resulta un ente familiar en la vida puertorriqueña —casi tanto como en el resto del mundo—, a la vez que

muy desconocida en aquél momento, en tanto las clases populares no sabían que podía transmitir múltiples enfermedades, que en este cartel la mosca va soltando a través de su andar sobre la superficie visiblemente marcada del mismo. Un cartel muy duro y aleccionador. El terror de las enfermedades en este nuevo momento con estas nuevas exigencias deberá quedarle claro hasta el último de los presentes. En el mundo industrial, la nueva situación, no será posible enfermar sin tener una consecuencia costosa. Es un lujo que la industria no podrá permitirse, por tanto, que cunda el pánico. Razones, hay.



Los carteles colgados en un lugar público. Foto: Jack Delano.

A nivel formal, podemos asegurar que este cartel conllevó un nivel de experimentación en su composición. Como nos cuenta Teresa Tió⁷⁵, Irene Delano contó con otros dos artistas para asesorarla y experimentar en el modo

75. Tió, Teresa, *El cartel en Puerto Rico*. México: Pearson Education, 2003.

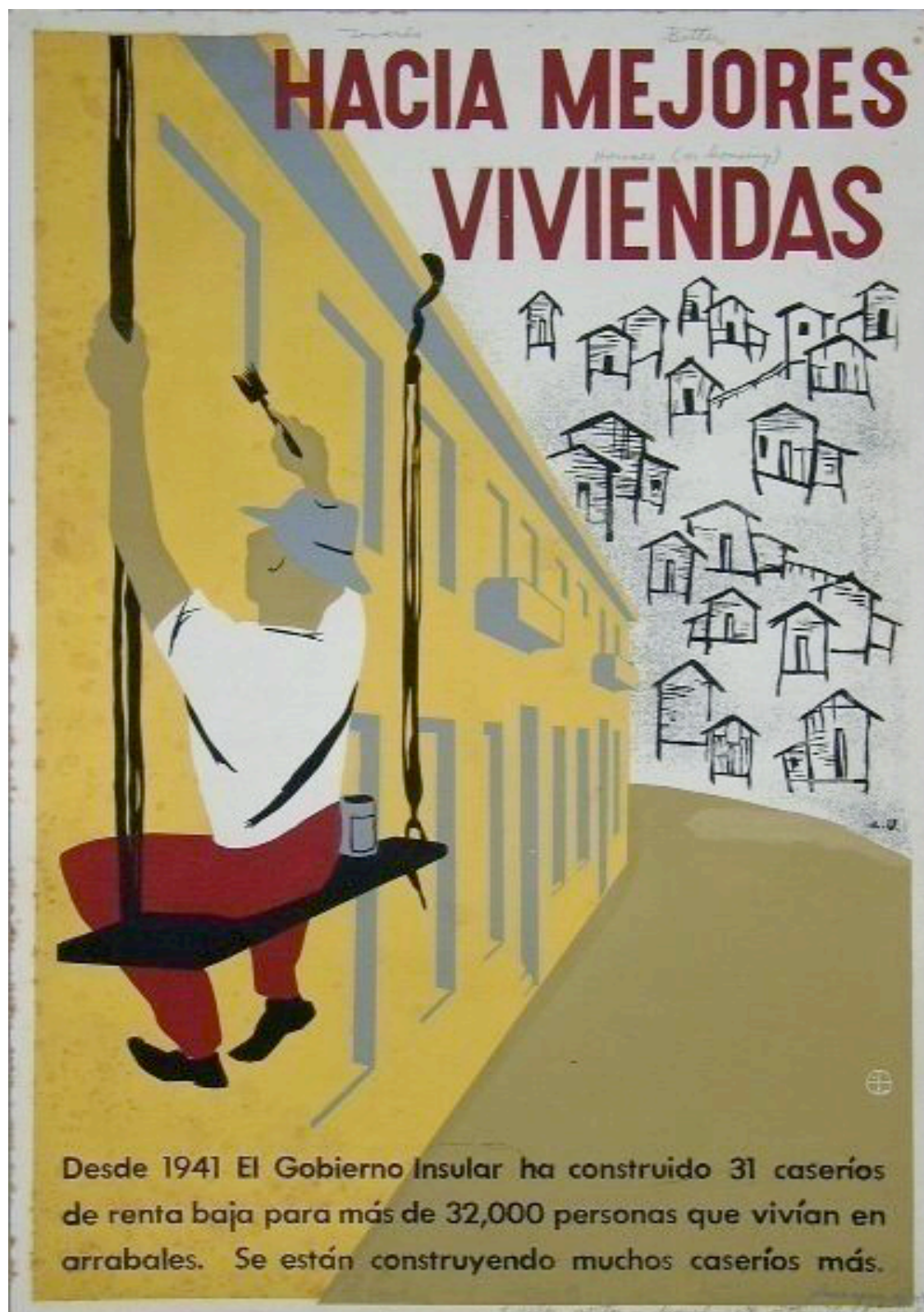


Ilustración 6. "Hacia mejores viviendas". Irene Delano. CPRP, 1946, serigrafía

de lograr los colores y poder plasmar las transparencias necesarias en las alas, porque después de todo había que buscar la manera de que la mosca pudiera volar, al menos en la imaginación de los jíbaros puertorriqueños.

Lo sucio trae enfermedades; lo sucio trae moscas. En esa metáfora de la mosca está la enfermedad y la del cadáver, lo putrefacto, un mundo del cual necesariamente debemos despedirnos porque más que nada es peligroso. Y, en efecto, al lograr tales asociaciones poco a poco va ocurriendo el trasvase de una sociedad hasta la otra. El fetichismo de lo limpio va transformando no solo a las personas, sino al entorno. Lo que, en principio, fue una dominación denegada se está transformando en una denegación dominadora. Es decir, en la medida en que el discurso que van proveyendo los carteles percola en la población, la dominación se va consumando.

3.24 Construyendo vivienda pública higiénica y respetable

Uno de los mayores componentes del entramado de la salud, que observamos nos narra Irene Delano a través de sus carteles propagandísticos, es el de la vivienda. Sus afiches aseguran para cada presunto futuro trabajador industrial la salvación y la seguridad dentro de unas condiciones humanamente aceptables.

Recordemos que uno de los aspectos que trae consigo el proceso de industrialización es el de asentamientos improvisados hecho por una masiva cantidad de personas que emigran desde el campo a los límites o las afueras de la ciudad en la total desesperación por conseguir una forma de trabajar y ganar

dinero para subsistir. Como suele ocurrir, tal movimiento no carece de complicaciones, pues el hacinamiento y las precarias condiciones de higiene terminan con sus consecuentes enfermedades, y recordemos que la salud es el nuevo apostolado.

Casi dos décadas antes del periodo que cubre esta investigación, uno de los grandes asentamientos que ocurrió principios de los años treinta, luego de la Gran Depresión y los huracanes que se describen en el primer capítulo, y específicamente los del periodo que cubre esta investigación fue *El Fanguito* (*The Little Mud para los americanos*), un lugar, un barrio construido sobre las aguas contaminadas del Estuario de la Bahía de San Juan, cerca del caño de Martín Peña entre Río Piedras y Santurce, que presentaba unas condiciones tan graves que le dieron vergüenza a muchos funcionarios americanos, como el Secretario del Interior, Harold Ickes. Tugwell contó en sus memorias de la gobernación de Puerto Rico cómo enviaba misivas al presidente Roosevelt con fotografías, en las que le planteaba con indignación lo vergonzante de tener un lugar semejante bajo la bandera americana. Lo consideraba, y así lo decía, "una mancha sobre la bandera americana".

Propugnaba por una reparación de los agravios para estas personas, que en términos formales, no existían, es decir estaban bajo la única categoría que puede ser más grave que la explotación: la exclusión. Al hacerlos visibles, al visibilizar sus problemas resolvieron darle la oportunidad de vivir una vida digna dentro de los parámetros que se consideraba la misma para un grupo de familias americanas. De esta manera, los parámetros que ocurrirían en adelante serían parámetros para familias americanas mimetizadas en busca de un futuro. Parte de lo que ocurriría en adelante se puede describir como un

fenómeno asociado a lo que se contempla en Bhabha como un una mimesis. En este contexto, un poco más adelante es que se nos presenta este cartel de ¿propaganda a favor del gobierno colonial? ¿Acaso se presentaban a elecciones? No, toda vez que se trataba de un gobierno nombrado por el Presidente de Estados Unidos.

En este cartel el trabajador anda en su ropa de trabajo, bien calzado⁷⁶, sentado en un andamio, bien concentrado con las terminaciones del edificio. Los colores son brillantes y cálidos. Le anuncia a los observadores que "el Gobierno Insular ha construido 31 caseríos (complejos de vivienda pública) de renta baja para más de 32,000 personas que vivían en arrabales". Y que se estaban construyendo "muchos caseríos más." Es por eso que el cartel encuentra su definición en los colores más alegres y vivaces posible. La perspectiva ayuda a narrar el conjunto de la historia que cuenta el cartel, "Hacia mejores viviendas", dice, en tanto nos presenta desde dónde hemos venido para progresar.

Aquí de nuevo se toma la idea del contraste entre la vida campesina y la de la ciudad del trabajador industrial, un trabajador que se encuentra alegre por su "ascenso social" y su capacidad para el progreso. No olvidemos que aquí lo que se intenta vender es la idea de que, contrario al Antiguo Régimen (el Capitalismo Fisiocrático, donde cada cual es según donde nazca, básicamente un sistema de castas) en este sistema nuevo se tiene la posibilidad real de ascender en la escala social, según la "capacidad de trabajo que se tenga".

El pintor se encuentra de espaldas al observador, una idea que para un pueblo devoto como lo era el puertorriqueño no resulta del todo ajena, en tanto

76. Lo normal era que las personas andaran sin zapatos, por eso hago la distinción

lo podían ver todas las semanas en la misa. Al igual que el sacerdote, este pintor de brocha gorda tiene su momento de protagonismo en un momento de gran inclusión social. Se convierte en un intercesor de la nueva sociedad, y así nos presenta su obra maestra, en un momento en el cual nos dice: "Miren lo que logramos todos". El logro es la vivienda digna, moderna y limpia. Lejos, ya, del arrabal. Esto quiere decir que estamos listos, todos y todas, con una vivienda "normalizada", un trabajador listo para la producción industrial en masa. Es algo para celebrar la entrada al "nuevo y mejorado" Paraíso del cual nos echaron, pero que no tan solo no fue destruido, sino que además fue "mejorado".

A estas alturas ya podemos ver cómo estos carteles de Irene Delano nos siguen

3.25 Otras inquisiciones

El próximo cartel no está completamente relacionado a los de la CPRP, porque pertenece a la *División de Comedores Escolares del Departamento de Instrucción Pública*, sin embargo, en tanto es de la misma época y se encuentra muy relacionado al tema del troquelado de la población puertorriqueña para su trasvase hacia otro tipo de economía y a la voluntad civilizadora de los artistas, lo incluimos en la muestra de carteles. Se trata del cartel *Mejorando nuestra alimentación*, en el cual se nos confronta con el "antes y después" de un niño, que en principio se encuentra mal nutrido, y luego, mucho mejor.

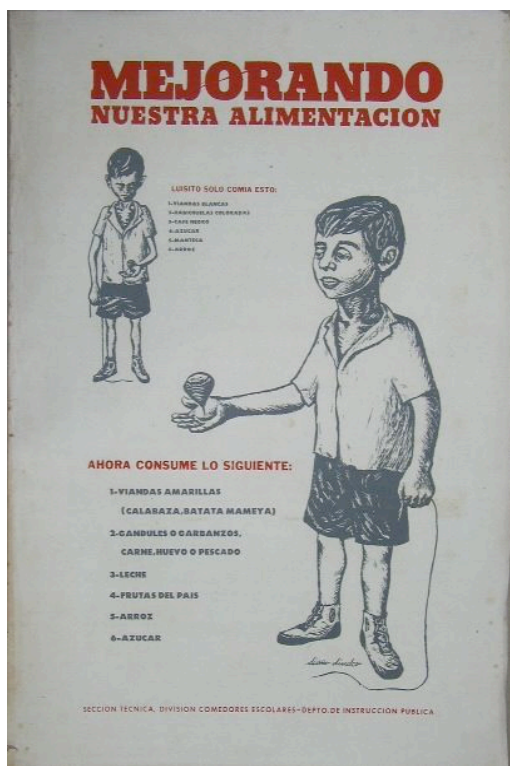


Ilustración 7. "Mejorando nuestra alimentación". Irene Delano. DIP, 1946, serigrafía .

Al igual que el primer cartel de Irene Delano que analizamos (*Defiendalos*), nos encontramos con un dibujo solucionado desde la simpleza de un limbo o fondo en blanco, en el cual el mensaje llega casi de forma directa, toda vez que lo vuelve personal, o hace al individuo responsable de su propia vida, a la vez que enseña valores que le acompañará siempre. Se trata de los valores de la responsabilidad personal y de la buena alimentación.

El niño, que aparece primero en condiciones de extrema desnutrición, casi en el hueso, es contrastado contra sí mismo luego de haber observado una buena dieta, es decir, la inversa del ya convencional antes y después de la publicidad de dietas milagrosas para personas obesas. Su mano juega "bailar un trompo" juego tradicional que denota y connota una infantilidad, inocencia,

y vulnerabilidad, haciéndonos cómplices de su mala o buena nutrición, o quizás más importante, su buen o mal devenir por la vida. El infante con su peso "normalizado" nos alivia, mientras que con su "anormal" bajo peso nos inquieta. De hecho, nos lleva a querer intervenir con el niño como nos sugiere la propaganda antes de que el abandono lo lleve a la muerte o al olvido y a una vida miserable caracterizada por las cosas que se "pretende combatir": suciedad, crueldad, holgazanería y una moral deficiente.

La propaganda ordena en los títulos color rojo las prioridades que "debe de tener" el observador para con la niñez: el título del cartel, "Mejorando nuestra alimentación" ya, por sí solo implica la colaboración activa del observador, principalmente porque no habla en términos de "Mejorando SU alimentación"; luego le sigue el subtítulo en la jerarquía: "Luisito" —el niño— "solo comía esto", con una lista de alimentos insuficientes:

1. Viandas blancas
2. Habichuelas coloradas
3. Café negro
4. Azúcar
5. Manteca
6. Arroz

Y, finalmente, otro subtítulo rojo muestra la lista de los alimentos "correctos":

1. Viandas amarillas (calabaza, batata mameya)
2. Gandules o Garbanzos, carne, huevo o pescado
3. Leche
4. Frutas del país
5. Arroz
6. Azúcar

El cartel no sólo presenta una preocupación al observador, sino que en un giro retórico le ordena cómo solucionarlo. En ninguna parte presenta una idea de porqué Luisito como lo que come. En todo caso, sugiere que el niño y sus padres no son los suficientemente responsables por la manera en que el niño se alimenta, con lo cual en la práctica les culpabiliza de la situación cual si fuera un juez que no toma en cuenta las circunstancias que producen semejante fenómeno. Como ha dicho Arcadio Díaz Quiñones, en torno a la Guerra Hispanoamericana en el contexto puertorriqueño, la "guerra simbólica comenzó en torno a 1898, pero no ha cesado aún".⁷⁷

77. Díaz Quiñonez, Arcadio, *El arte de bregar*. San Juan: Ediciones Callejón, 2000.

3.26 Jack Delano: 43 nuevos parques al servicio del pueblo

La recreación se encuentra representada de forma directa en el cartel de Jack Delano. No está en cualquier deporte, sino en uno que prácticamente se establece como un legado colonial: el béisbol.

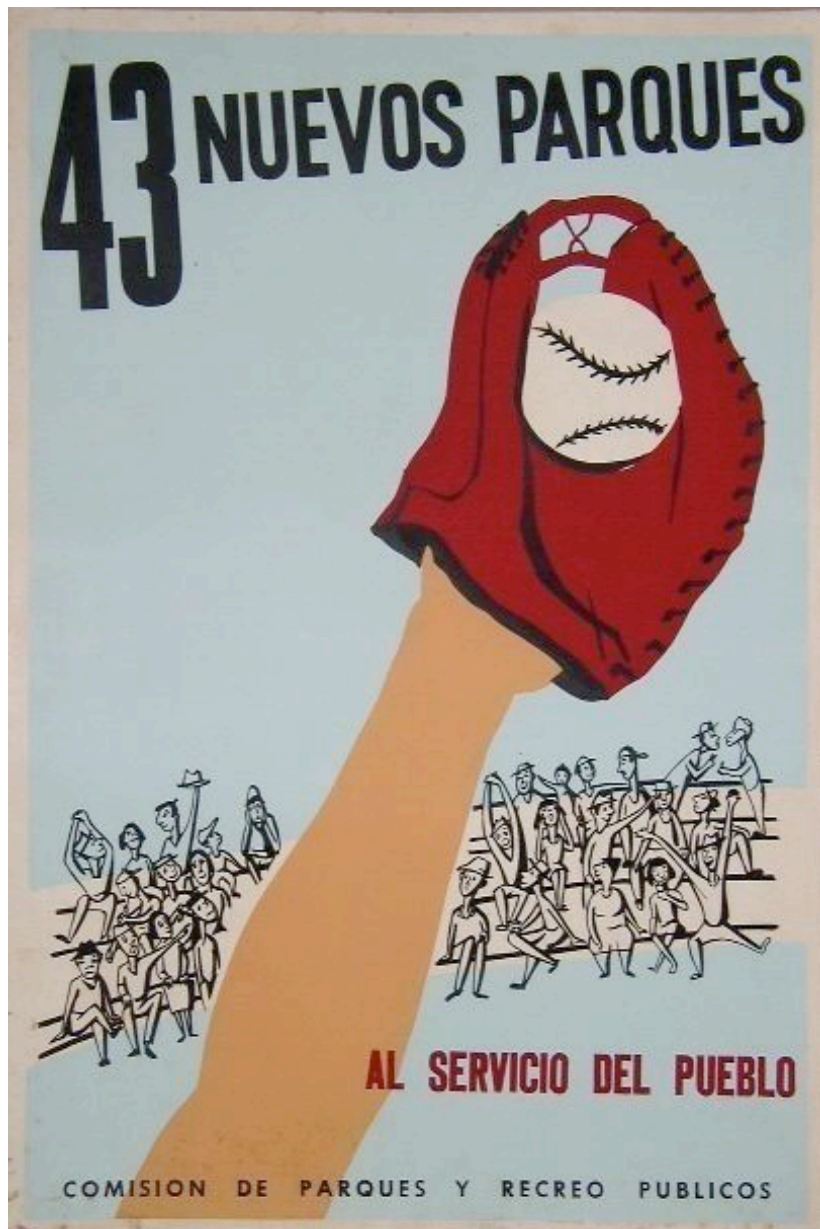


Ilustración 8. "43 nuevos parque al servicio del pueblo". Jack Delano. CPRP, 1946, serigrafía .

Alrededor de los campos puertorriqueños, apenas urbanizados, el ocio era frecuente. Una forma de proporcionar actividad era el recreo a través del

deporte. De hecho, la Comisión de Parques y Recreo Público comenzó como una anticipación del futuro de la humanidad, cuando la tecnología hubiera avanzado tanto que se llegara a la sociedad postrabajo⁷⁸. De ahí salieron los parques pasivos para recreación y ocio, además de los parques y pistas deportivas para recrearse de manera mucho más activa.

El béisbol, que prácticamente habita el ADN de los colonizadores americanos llegó para formar a los colonizados en su práctica. Ocurrió en Puerto Rico, al igual que en Cuba y más adelante en la República Dominicana. Por eso hasta resultó orgánico que se fomentara su práctica y se construyeran parques por gran parte del territorio de la isla, como anuncia el cartel. Fueron 43 nuevos espacios dedicados a la recreación de un pueblo que se pensaba disfrutaría de esta manera el tiempo libre, luego de una jornada intensa del trabajo que se espera.

El cartel propagandístico de Jack Delano —43 nuevos parques al servicio del pueblo— se ejecutó en líneas y en manchas de color puro sobre un fondo azul claro. Está protagonizado por un brazo tendido en el acto de querer atrapar una pelota de béisbol con el guante de pelotero. Es un primerísimo plano que rompe los límites del cartel. Al fondo del mismo se encuentra muy presente el público, los grandes protagonistas del momento, dibujados como una caricatura, arte que Delano dominaba muy bien. Estaban comentando toda la acción desde las gradas, y es que en realidad la narración del cartel es muy expresiva. Se sortea el área de las gradas con un trazo suelto, muy lineal, que consigue darle vida y movimiento a ese público. La composición, simple y

78. Catalá Oliveras, Francisco. *Promesa rota, una mirada institucionalista a partir de Tugwell*, San Juan: Ediciones Callejón, 2014.

efectiva, toma prestado de la cinematografía. La alegre propaganda muestra al público completamente animado con todo el espectáculo.

Este póster sigue una tradición muy viva dentro de los paradigmas del Nuevo Trato, que es hacer protagonistas a las personas comunes, tal y como lo hicieron en el siglo XIX diversos movimientos y artistas (Romanticismo, Realismo, Escuela de Barbizon, Goya) que comenzaron a retratar a la gente común buscando exaltar su dignidad humana por encima de cualquier consideración, en tanto seres humanos y trabajadores. Hace una oda a las prácticas de la gente común. Es lo que se ve en el trabajo de Jack Delano, y es muy bueno.

Lo que no se ve es lo que preocupa es lo que está silenciado. Al igual que en la fotografía, se escoge un objeto y lo que queda fuera del foco deja de existir. Los bastidores del escogido de realidad propagada, estructurados a rápidos pasos forzados, fueron fomentados por el Capitalismo de Producción. Éste convierte en metonimia (una pequeña muestra de la realidad) los procesos que ocurren mientras se relatan los juegos de béisbol en este cartel, que por otro lado representa lo más evidente del concepto de hibridación de Bhabha.

3.27 Edwin Rosskam: Una revolución descafeinada

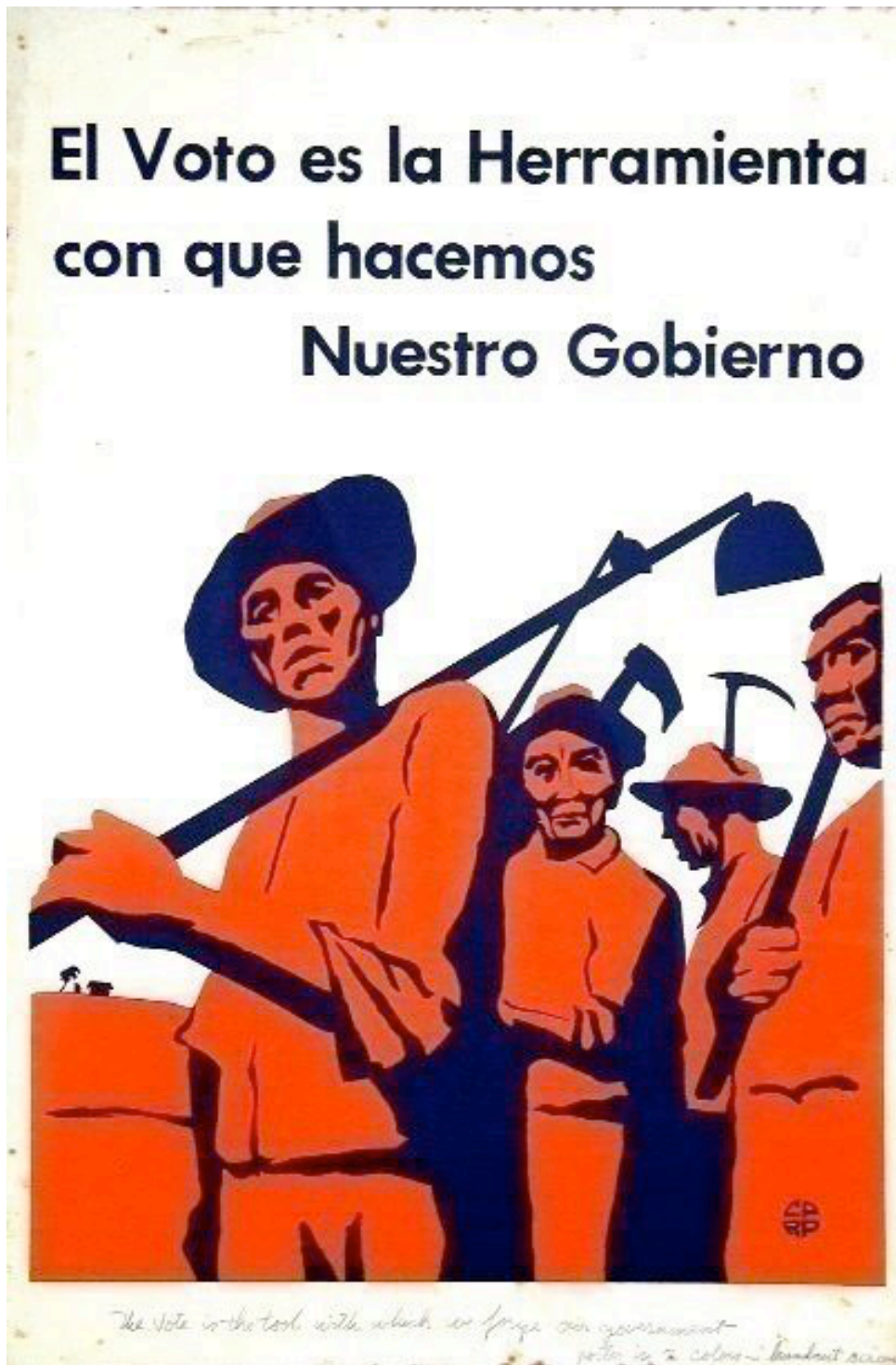


Ilustración 9. "El voto es la herramienta". Edwin rosskam. CPRP,1946, serigrafía .

"El voto es la herramienta con que hacemos nuestro gobierno". En un momento clave en el que se levantaron innumerables masas pobres alrededor del mundo, mayormente en África (Egipto, Tunisia, Libia, Argelia,

Marruecos) y el sureste asiático para hacer revoluciones sociales (Siam) y de independencia (Indochina), a las masas puertorriqueñas de campesinos se les inculcó a través de la propaganda que el voto era la "única herramienta" para poder lograr un gobierno que atendiera sus problemas de pobreza o mejorar las condiciones de vida. Se hizo hincapié, una y otra vez, sobre este tema. Una y otra vez, se recalcó, sobretodo, teniendo la perspectiva de todas las confrontaciones de los años de la década de 1930. Ya se quería pacificar a los puertorriqueños para poder establecer el nuevo régimen industrial, luego de haber logrado la concordia para lograr pasar la Segunda Guerra Mundial con la menor cantidad de sobresaltos.

Ya hemos escrito que muchos de los carteles lo que realizaron fue una labor que se mantuvo dentro de los paradigmas del simulacro propagandístico, es decir, cuando se pregonaba el mandato del pueblo dentro de la colonia de un poder imperial (cartel POR MANDATO DEL PUEBLO... — Gwathmey —), que a ciencia cierta se conoce que no puede mandar en lo absoluto, en tanto su soberanía política no existe o se encuentra extremadamente comprometida, estamos hablando de lo que es una concepción prístina del simulacro.

3.28 De la revolución hacia la casa

Veamos intertextualidades. En el caso de este cartel (*El voto es la herramienta...*), podemos ver, *prima facie*, a unos campesinos —unos jíbaros—, marchando heroicamente, casi como si tuvieran rifle y otras armas de fuego en la mano, a la usanza de los combatientes de las guerrillas revolucionarias, tal y cual fueron representadas en la iconografía de

propaganda, sobretudo revolucionaria, del siglo XX. Tomemos como punto de partida las que se crearon dentro del entramado revolucionario de la Unión Soviética, sobretudo en sus inicios, cuando todo olía a nuevo y era experimental.

Para el momento, 1946, todavía se reservaban colores en los carteles serigráficos — toda vez que nos encontramos en los albores de la serigrafía y no se hacían veladuras —, realidad que se aprovecha para hacer más dramáticas las figuras utilizando el alto contraste de las figuras y los colores complementarios.



Ilustración 10. Cartel soviético "Para utilizar todas la manos libres de los agricultores en los colectivos industrial".1931 .

El gesto heroico de estos carteles políticos resulta llamativo y será de mucho uso para el propósito épico de convencer a los ciudadanos a participar de las elecciones coloniales para otorgarle legitimidad, al igual que resultó dentro de la URSS para llevar a los trabajadores a los colectivos agrarios de forma "voluntaria". Varios jíbaros miran directamente al observador esperando

una reacción, y desde luego, un gesto de aprobación, complicidad y su resuelta participación en esta revolución. Después de todo, es la invitación de los héroes, aquellos que se desempeñan todavía en el día a día de la tierra o Antiguo Régimen, y que se encuentran en un periodo de transición dentro de las trincheras de lucha, toda vez que estaban desarrollando un gobierno, una economía transicional, pero más que nada, una revolución, algo que prometía cambiar la situación para siempre. Quizás no es la invitación a la "fiesta lúdica" que propone la URSS en el cartel de la colectivización, en tanto los rostros de los agricultores se observan serios, circunspectos y resueltos. Y no es para menos, porque no van en dirección hacia el trabajo y la revolución, sino que llegan desde allí. Vienen de regreso, como cuando se viene de derecha a izquierda, o de regresar de la lucha diaria, o del frente de batalla, cuando lo que se ha visto es capaz de dejar su huella; vienen de los años de 1930, del regreso de las revueltas, las confrontaciones y las huelgas cañeras; vienen de la "guerra, guerra y más guerra" del Coronel Riggs y del General Winship; llegan de la Masacre de Ponce.

Dos de las figuras del cartel miran directamente al observador, mientras que otro camina resuelto hacia adelante, es decir, éste proyecta la vitalidad, la virilidad (de vir, la fuerza del guerrero y raíz de palabras como viril, virtud...) y el proyecto (es decir, mirar hacia adelante, caminar hacia el progreso consecuentemente esperado como recompensa al sacrificio), pero no se trata del proyecto diario, sino del de construir algo a través del ejercicio del voto; algo que sea trascendental. La figura que se encuentra al final del grupo mira hacia el horizonte, a donde se encuentra el lateral de una casa, una figura al frente y una palma, que ha sido considerada en diversas interpretaciones

culturales como un símbolo de victoria, de ascensión y de regeneración (solo hay que recordar a los marinos del 1492 cuando vieron esas palmas de lo que se denominaría como región el Caribe). Ésa es la meta, el *oikos*, la casa también entendida como la vida. Pero estamos tratando la historia del regreso del campo y de la transición hacia otro tipo de contrato social, la promesa de una nueva época, en la cual "se le dará mayor participación y acceso" a los aún campesinos, que no labrarán la tierra con sus herramientas de trabajo, sino con el voto, su nueva herramienta de civilización y rechazo a la barbarie.

Las oportunidades de hacer una vida no serán iguales a las de soriente joven de Illinois, que con trabajar duro le bastará.



Ilustración 11 Albert Bender. "For Work. Play. Study & Health" serigrafía

3.29 I want you to vote! El altar de las urnas



Ilustración 12. "*Inscríbese: el voto es un derecho, votar es un deber*".

Edwin Roskam CPRP, 1948. serigrafía

El cartel de los "combatientes agrícolas" regresando a sus hogares comparte el discurso sobre la importancia del voto con otro, donde aparece la figura de un hombre que mira fijamente al observador, ordenándole inscribirse para ejercer el derecho al voto desde la muy kantiana perspectiva del deber. "*Inscríbese, el voto es un derecho, votar es un deber*", reclama la figura que —pareciera— se encuentra ejerciendo el voto mientras mira fijamente al observador de una forma retante, ejerciendo el tono imperativo, tal y cual lo hicieran diversos carteles de propaganda de guerra de principios del siglo XX, como el de James Montgomery Flagg dentro la campaña de reclutamiento para el ejército americano en el contexto de la Primera Guerra Mundial, o de Dimitri Moor para el mismo propósito dentro del ejército soviético, e incluso

un cartel soviético de 1925 para la campaña contra el analfabetismo, protagonizado por una mujer (otra vez, consideradas educadoras por excelencia —dentro de una visión particularmente machista—).

El cartel es de tres colores: negro, azul y marrón. La figura de este hombre de color marrón tiene un "bigote de gato", un estilo que se utilizaba para la época. Se le puede adivinar su mestizaje en el color de piel y estilo de cara, que refleja la hibridez cultural, donde lo negro apenas puede adivinarse de lo blanco. Éste sale desde un espacio negro, es decir, desde un interior en penumbra, que no nos deja percibir más allá del primer plano, situación que nos acrecienta el misterio sobre el trasfondo, contrario a lo que sucede con los carteles de fondo blanco sobre la salud que nos brinda Irene Delano. Hay algo de fantasmagórico en el sentido de gestionar recursos para ensoñar y provocar una alucinación colectiva, una persuasión continua que acabará engendrando un mundo propio: el mundo de las "opciones". En tanto las representaciones de claroscuro todavía se encuentran vedadas debido a la carencia de posibilidades técnicas para representar las tonalidades que brindan matices entre el uno y el otro, y al ser los colores reservados y planos necesariamente, nos resta pensar que el fondo negro es un lugar del cual emerge la figura con el voto, una caseta electoral, que nos lo muestra mirándonos fijamente, casi con una insistencia moral y organizadora, toda vez que lo deposita en una urna que se funde con el brazo del elector colonizado. Ciertamente, se trata de la moral mimética del colonizador. No es la "I want you to enlist for the US Army", pero casi: "Quiero que te inscribas para las elecciones". La tensión no se encuentra en ello (el voto), sino en la metonimia visual que ocurre, toda vez que el silencio y la tensión están ocultos detrás de lo que resulta problemático:

la pantalla de legitimidad de un proceso colonial. En este se brinda el simulacro como la verdad de un proceso en el cual, no sólo se deja de retar al poder colonizador, sino que constantemente se le aplica algo más que un sabor almibarado de la realidad, en otras palabras, se simula algo que no existe. Pero, recordando las palabras de Hitler en *Mein Kampf*: "... En consecuencia toda propaganda debe limitarse a muy pocos puntos y machacarlos con eslóganes hasta que el último miembro del público entienda lo que se le quiere hacer entender con lo eslóganes...".⁷⁹



Ilustración 13.
Montgomery Flagg,
"I Want You for the U.S
Army", 1914.

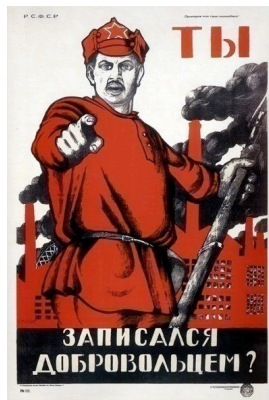


Ilustración 14.
Dimitri Moor, "¿Te has
alistado ya como
voluntario?", 1920.



Ilustración 15.
Anónimo, "¿Estás ayudando a
acabar con el
analfabetismo?", 1925

El cartel de inscripción no solamente nos trae a colación el troquelado continuo que ocurre con los colonizados, sino que además nos ayuda a descubrir que la tónica de los mismos llega a otra capa de la piel de cebolla. Es

79. En Carilla, Jordi y Carulla Arnau. *La guerra civil en 2,000 carteles: República, Guerra Civil, Posguerra*. Barcelona: Postermil, 1997.

decir, no sólo advertimos la elaboración de un simulacro de una democracia, sino que éste ocurre con una retórica visual más propia de la guerra. De ahí el parecido con los carteles de Montgomery Flagg y de Dimitri Moor.

3.30 Otra vez, la educación civilizadora lleva género

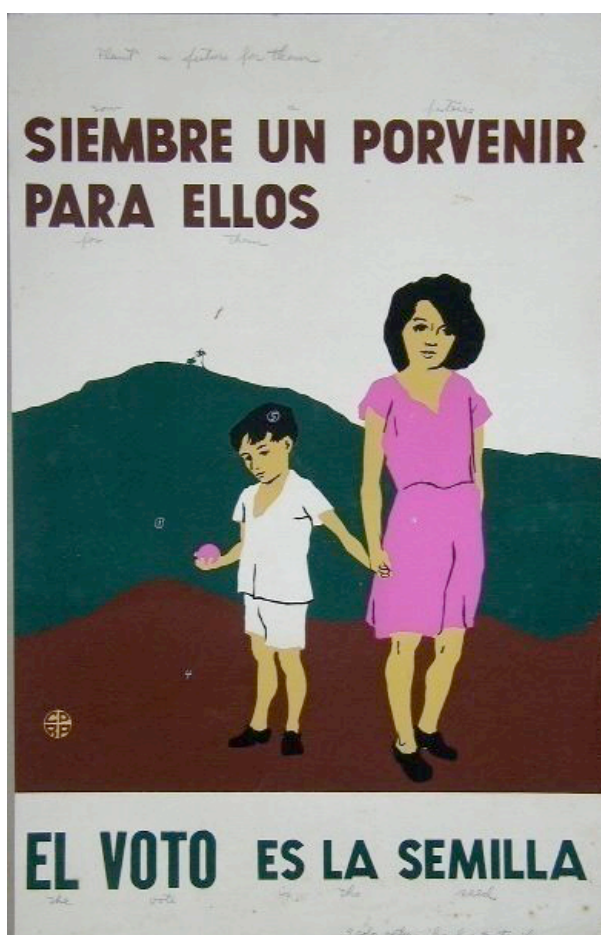


Ilustración 16. "Siembre un porvenir para ellos. El voto es la semilla". Edwin Rosskam CPRP, 1948 .

De la fantasmagoría del voto y las urnas nos asomamos a otra variación sobre el mismo tema, esta vez trata el caso de las futuras generaciones y el deber que se tiene con ellas, tal y cual nos lo ha advertido Hanna Arendt,⁸⁰ cuando nos dice que si se espera que el mundo se mantenga en el espacio público, no se puede levantar para una sola generación y planear sólo para los que están

80. Arendt, Hanna. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

vivos (en el presente). Esto significa que nos movemos en torno al deber absoluto de Kant y el centro de la unidad familiar, que no trata sobre una familia nuclear y tradicional (papá, mamá, niño y niña), sino de una madre con su criatura ya que el padre, casi siempre se encuentra fuera de la ecuación. Mantiene la figura de la madre dentro del rol educador, al asignarle la tarea de "sembrar el futuro" para su hijo, quien aparece en el cartel. La "semilla", tal y cual dice el cartel, es el voto. La madre está encargada de educar al niño en valores democráticos y ciudadanos.

3.31 Una vez más, el género a cargo de la educación

Este cartel comparte varias similitudes con el cartel sobre la salud de Irene Delano. El uso de la figura femenina, propiamente dicho, el uso de la madre joven, en edad productiva y reproductiva, el mandato para ella, y luego su figura acompañante, un infante con una pelota que representa el juego. Se diferencia de la primera en que el fondo no es un limbo y que es una mujer blanca de pelo oscuro. Se diferencia también en que, a pesar de que el voto es una decisión individual, tiene unas repercusiones sociales concretas y rápidas. No es el caso de la otra madre de cartel de Irene Delano, donde le pide algo que se resuelve individualmente, como es la higiene personal, que a pesar de que tiene sus repercusiones sociales, no son tantas como la de su contraparte electoral. Además, no se encuentra en el campo de la acción (no está limpiando a nadie, ni siquiera, sembrando, toda vez que está sólo planeando su intervención futura. La suya es en este momento una labor intelectual que, presumimos, le pide considerar cuál será su gestión en un futuro cercano. Por eso, pareciera que sus ojos se encuentran perdidos en la tierra, mientras

sostiene a su pequeño con su mano izquierda de la mano. El niño espera la acción de la madre. Ambas figuras se encuentran sobre la tierra, presta para ser sembrada, pero no pareciera que la vayan a sembrar. Están muy limpios, incluso el niño se encuentra vestido con una indumentaria de color blanco, algo que le brinda un aire de pureza, de inocencia y de contraste con el lugar, toda vez que sería completamente impensable que ambas figuras fueran a trabajar la tierra. Ambos andan calzados, lo cual les confiere cierta distinción dentro del contexto campesino, por tanto, se encuentran a caballo entre los dos tipos de sociedades que están ocurriendo: la fisiocrática, que va muriendo, pero no lo acaba de hacer, y la del Capitalismo de Producción, que tampoco acaba de nacer completamente.

También en este caso estamos ante un cartel en el cual el dibujo no se relaciona en lo absoluto con lo que menciona el texto, excepto por la alusión del "ellos", que cualquiera podría presumir que se trata del niño, representante del resto de los niños y niñas de Puerto Rico. En este caso se manifiesta aquello que Barthes mencionaba entorno a que es el mensaje lingüístico el que vendría a fijar un sentido específico a la cadena flotante de los significados, con el fin de combatir el "terror" producido por los signos inciertos que pueden crear las imágenes.

En este caso la imagen de la semilla produce una connotación del futuro, de lo que podemos esperar del futuro y lo que nos conviene esperar del futuro si hacemos lo que nos corresponde, es decir, nuestro deber. La sabia madre lleva al niño de la mano, ese niño que va vestido de limpieza, de blancura, de pureza e inocencia. La madre, segura de lo que ha reflexionado hará lo que haga falta para llevar al niño hacia adelante: ella tiene el futuro agarrado de la

mano. Está de parte de ella decidir. Se denota de la protagonista del cartel que mantiene la limpieza y la voluntad de traer la seguridad hacia el hogar, aún cuando no se ve.

3.32 El espejo de la educación



Ilustración 17. "Más escuelas". Edwin Roskam CPRP, 1946 .

En "Más escuelas", se propone la importancia de la educación para el gobierno de Puerto Rico. El planteamiento de la imagen resalta el ritmo vertiginoso del progreso hacia el futuro y cómo éste llega a la niñez educada,

representada por tres niños, dos niños y una niña, leyendo sus propios libros en color blanco, que una vez más representan la pureza la inocencia, además de las distintas áreas del desarrollo educativo escolar. También esos libros blancos connotan la posibilidad de puedan escribir su futuro, sobretodo la niña, que es quien sostiene el libro que se titula "escribir". La modernidad industrial y educativa camina de la mano de poder brindar a los y las jóvenes el acceso a medios y la consecuente ascensión social que provee la educación. En este momento, el progreso parece indetenible a nivel discursivo, aún cuando el mismo implique el énfasis en la productividad, como sugieren también la expresión concentrada de los ojos y el rostro general de los pequeños. Normalmente, el acto de leer —sobretodo en un país que viene avanzando desde el analfabetismo— se ilustraría de una manera que connote alegría y felicidad. No ocurre aquí, a pesar del triunfalismo que despliega el cartel sobre toda su superficie. Los rostros serios y concentrados y la combinación con el texto implica un giro discursivo sobre la visión de la sociedad que se está apuntalando desde la propia niñez: la productividad en función del la nueva fase del capitalismo que se está insertando desde la potencia colonial.

Con semejante visión tan optimista, repleta con la alegoría del progreso sin límite, el cartel pareciera situarse dentro de las coordenadas de la campaña política, donde se revisan los logros del gobierno de Puerto Rico desde 1941, en términos de servicios educativos para la población, cual si fueran a lanzarse al ruedo político durante el próximo encuentro electoral para defender sus logros. De un cartel planteado de esta manera no extrañaría encontrar una

pregunta retórica tipo, "¿Queremos regresar a 1940?, en el que, desde luego, se sabe que la respuesta será negativa.

Sin embargo, es un momento en el cual a pesar de lo que expresa el cartel, incluido los textos en castellano de la tapa de los libros(Leer, escribir, números), todavía la educación se dicta en inglés, una imposición de la potencia colonial desde el principio del siglo XX que duró hasta el 1949 con la inauguración del gobierno del primer puertorriqueño electo al cargo, Luis Muñoz Marín.

He aquí de nuevo la aparición de la metonimia, casi un acto mágico para ocultar y, desde luego, del simulacro que pinta como beneficio para el colonizado lo que en realidad es beneficioso para el colonizador, tal y cual diría Fanon.

4 Capítulo IV Carteles del legado: aportaciones de la próxima generación y diferencias



Ilustración 18: Doña Julia. Juan Díaz, 1952

4.1 Introducción: 1949

1949 fue el año en que cambiarían las cosas para la *División de Cinema y Gráfica de Parques y Recreo Público*. Durante ese año se convertiría en la División de Educación de la Comunidad, y estaría adscrito al Departamento de Instrucción Pública. El gobernador, a partir de entonces, Luis Muñoz Marín, le daría a la División mucho más dinero para que pudieran desenvolverse más cómodamente, amparado en el “propósito humano de la División”, de “educar” a los puertorriqueños.

Antes, como presidente del Senado, Muñoz le había conferido a la División un sitio preferencial dentro de las administraciones coloniales. No es que ésta no fuera una administración colonial. Se seguía actuando al servicio de EEUU por encima de todo. Sin embargo, el proyecto cambiaría un poco el acento, y ahora también estaría como una pieza de propaganda para la administración puertorriqueña de la colonia, que iba a elecciones, lo que supone un cambio de marcha dentro del régimen imperial, recién triunfante de la Segunda Guerra Mundial.

La relación entre Muñoz y el proyecto había comenzado cuando todavía gobernaba Rexford Tugwell. Ocurrió de una manera informal con Edwin Rosskam, quien entonces dirigía la *Oficina de Información sobre Puerto Rico (OIPR)* en La Fortaleza, creada por Tugwell. Recordemos que ahí fue que reclutaron a Rosskam, cuando trabajaba en *Standard Oil*, y lo trajeron definitivamente a la isla para hacer el mismo trabajo que se hizo en la *FSA*, pero en Puerto Rico. Entre conversaciones, ron, cigarrillos, literatura, música, arte, playas caribeñas, comida y más ron, divagaron Rosskam y Muñoz. Quedaron muchas veces, porque a Muñoz, un puertorriqueño criado en Nueva



Ilustración 19. Concierto de ballet. Rafael Tufiño. 1957

York, cuyo vernáculo fue otro idioma, al igual que lo fue el alemán para Roskam en Berlín, a principios de siglo se llevó a las mil maravillas con el entonces director de la *OIPR*. Roskam, quería hacer una extensión del trabajo que ya hacía para la oficina de Tugwell. Se lo había propuesto a Tugwell, encontrando una negativa, toda vez que ya hacían ese trabajo. Le comentó a Muñoz y éste quedó complacido con la idea y buscó la forma en que el proyecto pudiera sobrevivir la salida de Tugwell de la gobernación en cualquier momento durante el año 46. Tan pronto ocurrió, hicieron la combinación perfecta *Oficina de Información sobre Puerto Rico/Cinema y Gráfica CPRP*, y en 1949 comenzó la *División de Educación de la Comunidad*, con el compromiso de educar a los puertorriqueños de la montaña y desarrollar un programa de alfabetización. Lo hicieron en circunstancias completamente distintas a la otra brega porque aquella contaba con un presupuesto mínimo.

Irene Delano se quedaba dirigiendo el taller de gráfica, mientras que Jack se encargaba de la sección de cine. En tanto, Edwin Roskam se quedaba a cargo de la sección editorial y para dirigir el proyecto trajeron a otro americano con experiencia: Fred Wale, especialista en programas de acción comunitaria. La División, entonces, estaba montada; el trabajo continuaba. Ahora seguirían preparando a los puertorriqueños para la economía de la paz y el establecimiento de nuevas propuestas industriales, toda vez que se les instruirían en formas democráticas. La población ya se estaba habituando a vivir fuera del campo. El *Capitalismo de Producción* estaba encendiendo y los puertorriqueños estaban reaccionando a la dinámica económica.

4.2 Todos vuelven

Para los 50 comienzan a llegar los artistas que fueron responsables de la segunda época de la División, ya como DIVEDCO. Llegaron de la emigración educativa en Nueva York, y en México, D.F.; llegaron, tanto escritores nuevos, como artistas plásticos y grabadores. Se comenzó a recrear la cultura de taller, instaurada por Irene Delano, en la cual todos —artistas y escritores— ponían su grano de arena en la discusión y en la crítica de las obras, cosa que al final creó escuela, y toda una mitología de orígenes del arte puertorriqueño.

Entre las figuras que llegaron al taller de la División figuraron Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Isabel Bernal, Luis Germán Cajigas, Myrna Báez, José Antonio Torres Martino, Wilfredo Cintrón, Rafael Delgado Castro, Juan Díaz, José Manuel Figueroa, Manuel Hernández Acevedo, Antonio (Tony) Maldonado, José Meléndez Contreras, Carlos Osorio, Francisco Palacios, Carlos Raquel Rivera, Julio Rosado del Valle y Eduardo Rivera Vera. Esta segunda generación, con excepción de Francisco Palacios —que era un veterano— haría más compleja la problemática colonial que se ha discutido en las páginas de este trabajo. Todos los que llegaron nuevos son puertorriqueños y quedaron atrapados en la versión local del discurso colonial, del cual serían víctimas y verdugos a la vez, relacionándose con un discurso complejo que incluiría un trasunto de afirmación nacional puertorriqueña en el entramado colonialista, el discurso social y la afirmación del nacionalismo cultural, que sería el que finalmente les abriría el reconocimiento entre la sociedad.

En otras palabras, denuncian la situación colonial, pero también participan de ella, porque es la colonia quien les auspicia y les paga para que

trabajen. Y de esa manera se convirtieron en funcionarios —complejos— del Estado, en donde actuaban como algunos capitalistas clásicos, que en una primera época procedían a expoliar a la sociedad para luego hacer donaciones de caridad y devolver un poco lo que habían tomado a través de la explotación.

Así pues, los artistas comenzaron a establecer un doble discurso alternando los medios para hacer denuncia social. Tufiño y Tony Maldonado, quienes estudiaron en México y fueron formados en el Taller de Gráfica Popular, hicieron uso del linóleo de forma amplia. Luego, junto a un grupo de colegas fundaron el *Centro de Arte Puertorriqueño (CAP)*, que al final serviría para expiar los “pecados” cometidos por el día.

Catherine Marsh⁸¹ lo describe como las negociaciones culturales que tuvieron que hacer los artistas e intelectuales al percatarse del gran potencial que tiene la DIVEDCO para poder establecer sus proyectos. “La División de Educación de la Comunidad fue un espacio práctico para el artista y el intelectual, dentro de la rápida modernización. Desde allí podían llegar a un sector considerable del pueblo puertorriqueño y formar a las nuevas promociones; para muchos, sería una escuela para aprender de cine, gráfica y literatura. Era un medio para llevar a cabo una pedagogía democrática, un taller artístico y un vehículo para construir una ciudadanía cultural puertorriqueña⁸².”

Dentro de esa promoción, uno de los que regresó a Puerto Rico fue Lorenzo Homar, luego de vivir en Estados Unidos por cerca de 30 años. Llegó de 37 años, casado y con una hija, además de una vida nuyorkina que le fascinaba. Trabaja de diseñador de joyas en Cartier. Con ese trabajo traía la

81. Marsh Kennerlye, Catherine. *Negociaciones culturales: los intelectuales y el proyecto cultural del estado muñocista*. San Juan: Ediciones Callejón, 2009.

82. *ibid.*

experiencia que sólo se puede lograr dentro de un taller clásico: reglas, maestros, aprendices, exigencias y técnica enseñables. Cuando Irene se retiró de los talleres de gráfica de DIVEDCO en 1952, Homar se hizo cargo. Sin embargo se hizo cargo también de la contradicción que tenía trabajar dentro de un taller donde no se creía en lo que propugnaba, sino en algo que fuera más auténtico, no en una máquina de propaganda. Pero con el beneficio que tenía contar con un taller tan robusto en todos los sentidos, había que sublimar el impulso.

En el interín se comenzaron a trabajar varias innovaciones en los grabados serigráficos. Comenzaron las experimentaciones con las tintas, con el formato, por ejemplo del cartel de los peloteros, que era de dimensiones estrechas para poder pegar en los postes y el descubrimiento y experimentación con las veladuras, técnica que consiste en imprimir dos colores superpuestos para hacer un tercer color.

4.3 Casa del libro

Mientras ocurrían todos estos eventos se encontraba renunciando el bibliotecario Elmer Adler a la biblioteca en Princeton, lugar del cual él mismo había fundado la *Colección de Gráfica de la Universidad de Princeton* en 1940. La dirigió hasta 1952, y al jubilarse se retiró a Puerto Rico, donde continuó la labor de bibliófilo que había iniciado en Nueva York, donde llegó a dirigir la revista especializada *The Colophon*, y también tuvo una empresa pequeña y prestigiosa empresa *Pynson Printers*. Lorenzo Homar encontró en

él, no sólo un estimulante interlocutor, sino una colección fascinante de libros y a un hombre con una vastísima cultura.

En la biblioteca que Adler pronto reunió en la *Casa del Libro*, Homar pudo estudiar la tipografía renacentista, y muchas otras... una verdadera experiencia. Entre sus grandes descubrimientos estuvieron la rica e histórica tradición de la caligrafía española. También en la biblioteca pudo encontrar muchos trabajos de grandes de la caligrafía, como Eric Gill, Jan Van Krimpen y Hermann Zapf, y, además, otros grandes maestros de la caligrafía española de los siglos XVI y XVII. Particularmente encontró inspiración en la caligrafía de uno de los más importantes calígrafos de la tradición española, *Juan de Yciar*.⁸³

Todo lo que demuestra esto es que fue moviéndose, desde la fuerte presión de la propaganda, hacia otros terrenos limítrofes dónde la erudicción no fuera un tema limitante. De su estadía en la dirección del Taller comenzó a integrar textos hecho por él a los carteles, a instancias de Ben Shahn, el primo de Irene Delano y maestro de la serigrafía —uno de sus pioneros—. “Éste le contagió la idea de buscar el valor expresivo que tiene la letra”⁸⁴ y los resultados fueron espectaculares. En el año 56 se haría cargo del taller del Instituto de Cultura Puertorriqueña, y no lo dejaría hasta varias décadas más tarde. La cultura se convirtió en la etapa más productiva de Lorenzo Homar, y la que más satisfacciones le aportarían.

83. Díaz Quiñones, Arcadio. *El arte de bregar*, Ensayos. San Juan:Ediciones Callejón, 2000.

84. Tió, Teresa. *El cartel en Puerto Rico*. México: Prentice Hall, 2003.



Ilustración 20

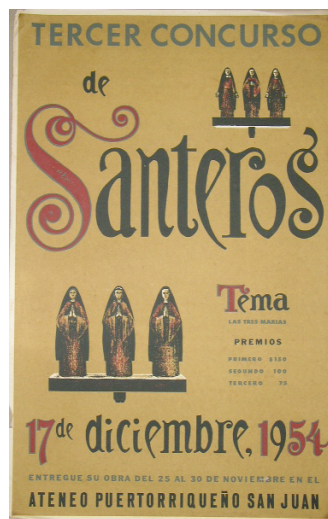


Ilustración 21

Lorenzo Homar Una voz en la montaña, 1951 Lorenzo Homar Concurso de Santeros, 1954

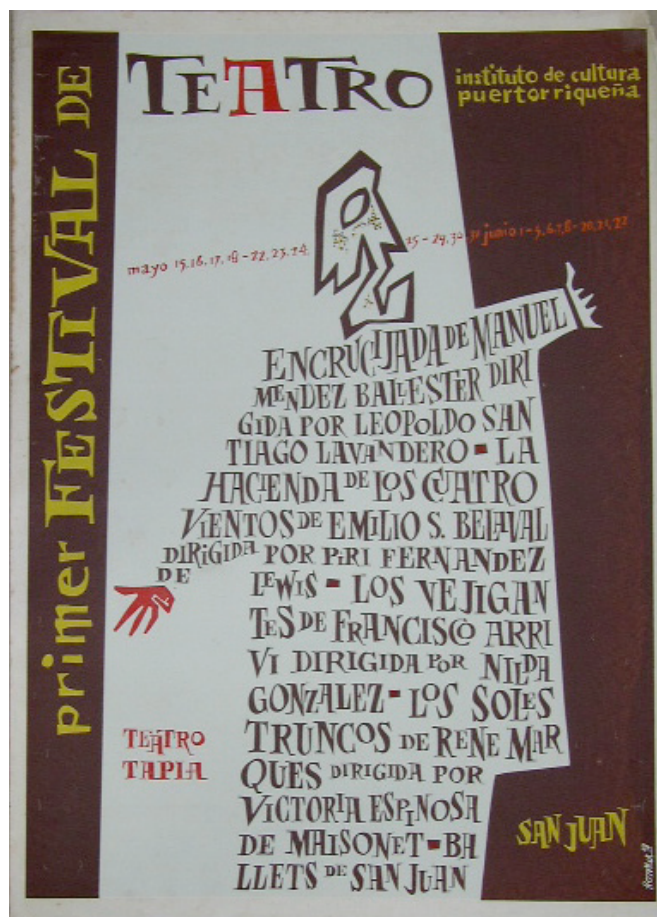


Ilustración 22

Lorenzo Homar. Primer Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Presenta una solución ante la avalancha de obras propuestas y anunciadas



Ilustración 23. "Los peloteros". Lorenzo Homar e Irene Delano. DIVEDCO 1951, serigrafía

También está el cartel de la película *Los Peloteros*, que fue diseñado para pegarlo en postes del tendido eléctrico, y recuerda al que había hecho Jack Delano para Parques y Recreo Público (Ilustración 8, “43 parques más...”). De hecho, este cartel es esencial, toda vez que resulta un cartel transicional de las dos épocas que estamos discutiendo en este capítulo: la que termina y la que comienza.

Los carteles de esta época ya no son tan particularmente legisladores, es decir, no tienen las ganas de opinar sobre qué está bien o no. Desde la llegada de René Marqués en sustitución de Edwin Roskam como cabeza

editorial, el estilo visual y la forma pedagógica que adquiriría el proyecto sería completamente distinto, toda vez que ideológicamente se trata de un hijo no tan querido para los intelectuales y artistas, aunque necesario, como nos muestra Catherine Marsh. En momentos se mostrarán más dramáticos, como las tramas de algunas películas de la producción DIVEDCO.

4.4 Canon estético y cambios evolutivos

Precisamente ocurrió un gran cambio estético, a partir del traspaso de Irene Delano a Lorenzo Homar. Mayormente, ocurrieron dos: el primero de ellos fue el tratamiento que se le da al color, al comenzar a fluir con veladuras y aumentar la capacidad de colores que llega al cartel. No fue inmediato, pero se va notando con el devenir de los años. Además está la integración total de la letra al dibujo de la serigrafía. Esos dos cambios brindan una plasticidad mayor al medio de la serigrafía. También se puede apreciar una mayor soltura con los riesgos que se toman. Y como si fuera poco, comienzan a romper completamente con los confines del papel, como es el caso de Pedacito de Tierra(1952), de Rafael Tufiño, con una figura de un campesino que lleva un arado hasta la sangría del cartel. En el caso de Tufiño su reciente llegada le brindó un entusiasmo que le llevaba a experimentar de forma agresiva con los límites de la serigrafía, aunque casi todos se manifestaron de la misma manera. Un cartel impactante, resuelto desde la simplicidad absoluta fue el de Juan Díaz, para la película Doña Julia. De éste cuenta Teresa Tió, de forma marginal, que a Díaz lo llamaron para contratarle en las oficinas del Departamento de Instrucción Pública como técnico de gráfica, algo que le llevó fuera de los talleres. Nunca más pudo desarrollar su máxima capacidad,

tal y cual lo atestigua varios carteles hechos posteriormente, que aunque cumplen el cometido, jamás llegan a la maestría que portó en 1952.⁸⁵



Ilustración 24.

Juan Díaz.

Semana de la Biblioteca. 1979



Ilustración 25.

Juan Díaz.

Temporada de Teatro Escolar. 1984

Sin embargo, el taller de la DIVEDCO proveyó un espacio para seguir desarrollando los talentos de los artistas que siguieron llegando y de los que se quedaron. Lorenzo Homar siguió evolucionando hacia el desarrollo de la letra, los alfabetos, ya fuera en el grabado o en la serigrafía, gráfica que llevó hasta el límite de lo posible.

Comienza a evolucionar para los años del 53 al 55. Cuando Homar establece contacto con Elmer Adler se produce uno de esos momentos donde el desarrollo se coloca en niveles exponenciales, propios de la

85. Tió, Teresa, Op.Cit.

experimentación dentro de un taller compartido con un grupo de personas que van deslindando trabas técnicas y exponiéndose a la crítica continua.



Ilustración 26 Lorenzo Homar. *Texto Amades*, Xilografía, 1962. Aquí se puede ver el trabajo que se impone dentro de la construcción y composición de grabado de textos caligráficos.

Tomaremos unos ejemplos de carteles que muestran un cambio formal para comentarlos.

Lo mismo podemos decir de Rafael Tufiño, de la tercera generación de artistas gráficos, como Antonio Martorell, Rafael Rivera Rosa, Carmelo Sobrino. Pero cada vez el compromiso de denunciar el colonialismo en Puerto Rico desfallecía entre los artistas, ya cansados de estar arando en el mar. Sin embargo, cada nuevo esfuerzo viene con nuevas fuerzas.

4.5 Artesanías de Puerto Rico- Rafael Tufiño, 1953

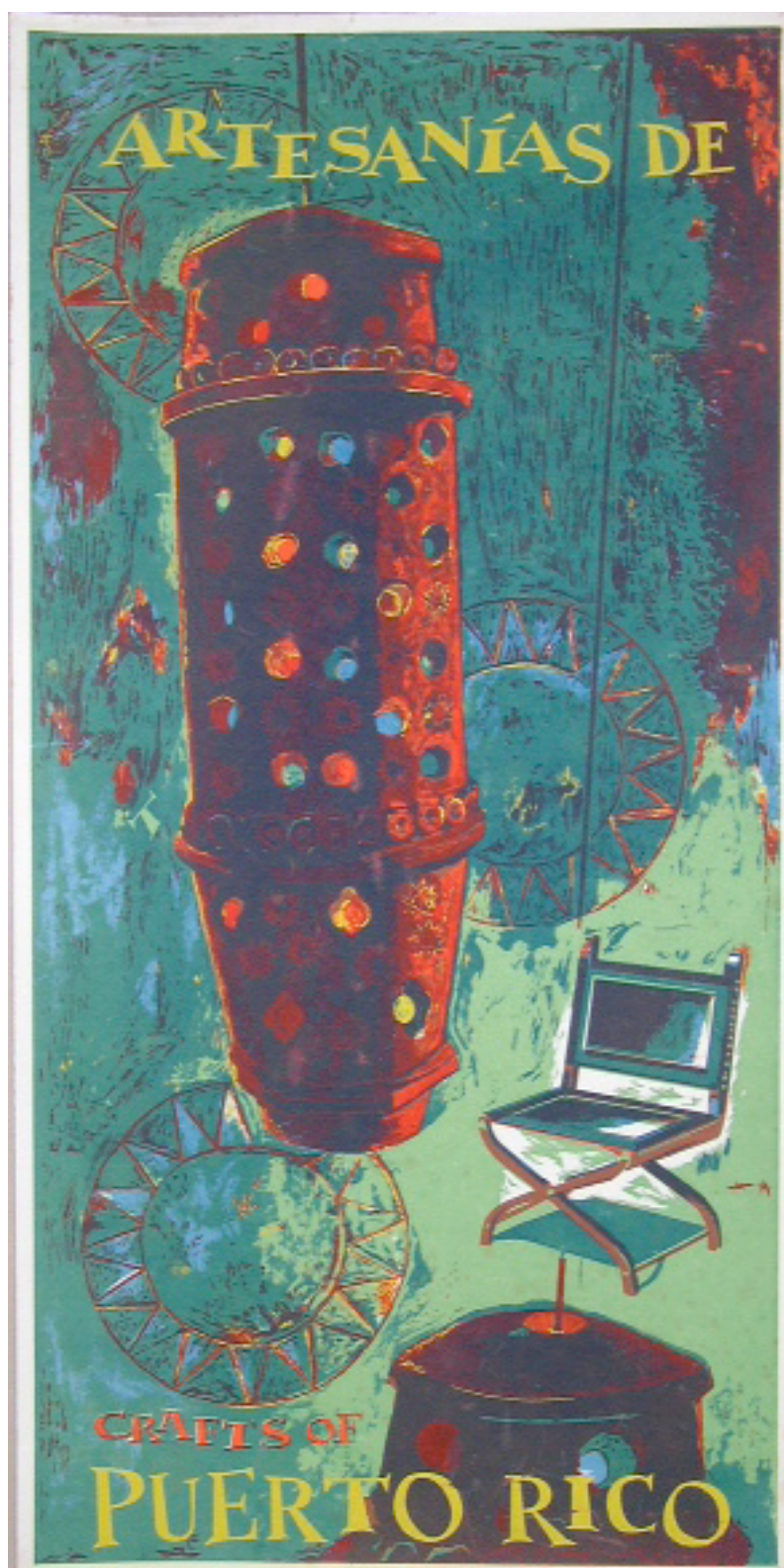


Ilustración 27. "Artesanías de Puerto Rico". 1953

Para este cartel Tufiño utiliza procedimientos de veladuras de colores verde y azul, colores fríos y los coloca por diversos tonos de amarillo y rojo, para crear una composición de manchas que nos lleva a descubrir diversos artefactos artesanales que se expondrán en las ferias y tiendas abiertas para la población local, así como para los turistas, que llegan mayormente en barco, como parte de su recorrido por las islas del Caribe. Esta campaña, de la Compañía de Turismo y del propio Instituto de Cultura algunas letras manuales con remate de color amarillo y de color naranja —una veladura del amarillo con el rojo. El cartel, no sólo busca cuadrar el auspicio cultural de los artesanos que laboran confeccionando esto muebles y demás artefactos, sino que promueve el turismo y la industria puertorriqueña.

La sensación que deja el cartel, no es sólo de gestionar una serigrafía impresionista, sino de experimentar exitosamente con una tipografía hecha a mano, toda vez que muestra un extraordinario dominio del color.

4.6 Barajas Alacrán, Antonio Martorell, 1968

Las Barajas Alacrán son un objeto serigráfico que ayudó a satirizar la política del momento. Portátiles y dicharacheras, las barajas Alacrán son una edición de 16 serigrafías basadas en la baraja, en la cual Martorell sustituyó reyes, reinas, comodines con representaciones satíricas de político de diversos partidos políticos en aquél momento.



Ilustración28. "Barajas Alacrán". Antonio Martorell 1968

4.7 Rafael Rivera Rosa/ Close Cover Before Stricking

Quizás el más político a través de sus carteles, Rivera Rosa se distinguió sobretodo en los años 70 por su producción política, entre las que se encuentra Close Cover Before Striking, un reto directo a las autoridades estadounidenses y a la policía. También tuvo la virtud de lograr dar muchos matices la madera y supo sacarle mucho partido a promedio. El cartel promueve, evidentemente, el encendido de la rebelión.

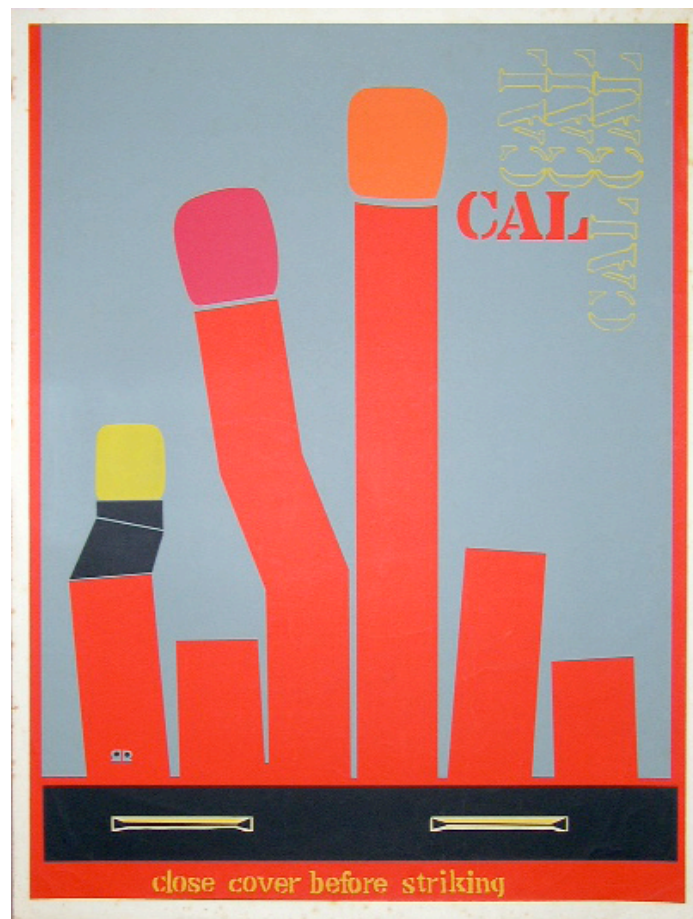


Ilustración 29. Close Cover Before Striking. Rafael Rivera Rosa, 1974

4.8 Nelson Sambolín/Arte Antibélico



Ilustración 30. Arte Antibélico. Nelson Sambolín, 1985

4.9 Nelson Sambolín/Festival de Teatro Internacional



Ilustración 31. XXI Temporada de Teatro Internacional. 1985

Nelson Sambolín se encargó a mediados de los 80 de experimentar con la tipografía hasta los límites de la legibilidad, en unos carteles gloriosos, aparte de ofrecer unas soluciones muy originales a las composiciones

4.10 Cambios estructurales/Baja moral de los cartelistas

Quizás lo que más repercute dentro de la modernidad a ultranza que capturó a Puerto Rico fue que sobrepasó las expectativas de todo el mundo. Incluso las de su gran proponente, que prácticamente se hizo a un lado al comprobar que ya él no tenía nada que opinar. Esta caricatura de Homar captura el detalle y la historia de Luis Muñoz Marín hacia finales de los cincuenta, cuando ya los nuevos eran de poco uso.



Ilustración 32. Evolución de un líder, Lorenzo Homar, 1959

Los artistas como Lorenzo Homar, que habían decidido hacer una resistencia cívico cultural, no tuvieron ningún éxito. Prácticamente perdieron la guerra, si es que alguna vez tuvieron la capacidad para poder lucharla. La misma ciudad, como ha explicado varias veces Arcadio Díaz Quiñones, se transformó hasta el punto de no reconocerse sí misma. Homar, entre otros, como René Marqués, criticaron la destrucción cultivada por los desarrolladores hasta el tuétano. Al final lo que se supone fuera el ensanche

de San Juan fue un desastre, en tanto crearon una ciudad para los automóviles, luego de que destruyeran el transporte público, el tren y el tranvía. Lorenzo Homar, paradójicamente parte del tinglado dentro de su posterior puesto de director del taller de gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña, lanzó varias críticas demoledoras hacia Muñoz en forma de caricatura.

“La ciudad antigua, el San Juan colonial, fue convertida en la localización de la memoria nacional, y curiosamente servía para olvidar el caos de la ciudad nueva...”⁸⁶

Tanto fue el impacto que tuvo el desarrollo en el tejido urbano que terminó destruyendo cualquier indicio de memoria pública

Así, ya no valía la pena seguir cultivando el cartel como medio de expresión. Solo queda una versión muy doméstica del mismo, que se vende en las galerías de arte a coleccionistas privados. Probablemente los hijos y nietos de aquellos desarrolladores que tan bien se ubicaron dentro de las elites coloniales.

86. Díaz Quiñones, Arcadio, Op.Cit.

5 Conclusiones

Como hemos visto, los carteles serigráficos del proyecto de carteles de la *División de Cinema y Gráfica de Parques y Recreo Público de Puerto Rico* entre los años 1946 a 1949 se utilizaron como medio para educar e insertar a las grandes masas dentro de las reformas coloniales ocurridas como consecuencia directa de la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial y su posterior desenlace.

Todos los protagonistas de este proceso eran de ideologías progresistas, y sin embargo, tan pronto pisaron la isla de Puerto Rico ocurrió un giro en su retórica: abrazaron la retórica imperial en la cual los sujetos colonizados serían expuestos como nobles salvajes. No ocurrió de una forma consciente. Simplemente ocurrió. Ocurrió porque se encontraron participando dentro de una estructura que ya estaba en pie, de la misma manera que antes los dueños de esclavos estaban completamente impedidos de ser “buenos dueños de esclavos”; no era posible si se estaba participando de una estructura que lo impedía.

De ahí se sigue que tuvieron un extraordinario componente imperial en su proceder, sobretudo en lo que terminó siendo el readiestramiento de la población puertorriqueña para servir como mano de obra barata y dócil al proyecto colonial y hacia los beneficiarios del proyecto de industrialización — la gran industria americana de la posguerra— a través de un plan de reeducación hacia tareas que eran relevantes para esa industria. Entre ellas, se encuentra la higiene y aquellas que tienen que ver con los procesos democráticos (en realidad lo reducen al altar de las urnas, el voto), e

información sobre el país (es decir, de los logros del gobierno, una metonimia, o mostrara algo pequeño para desviar la atención de los fundamentos).

El proyecto de reforma colonial duró menos de ocho años y no necesariamente consiguió mejorar unas condiciones de vida de la población, sino más bien mejorar una infraestructura apropiada para el nuevo enclave industrial que comenzó entonces. La modernización que ocurrió, a la vez que el proceso industrial y de inserción de las masas hasta aquella economía, provocó unas marcas específicas sobre la población y la geografía, al hacerlas más vulnerable. Los carteles pueden dar pista de hacia dónde se dirigía la sociedad.

Como producto de la campaña de industrialización a la sociedad se le alejó de la tierra (Ilustración 1); a la geografía, de su propio sentido (Ilustración 16). Artistas creadores de carteles, en principio convocados por principios altruistas, colaboraron incansablemente dentro de este proceso, al cual, luego de varias décadas, se le vería su nada atractiva desnudez.⁸⁷ De hecho, a la fecha de hoy es más que evidente que todas aquellas formas de normalizar a la sociedad (Ilustraciones 4, 5, 16, 17) dieron como resultado el socavamiento de los colonizados, al alejarla de la tierra, especular con el terreno, darle paso a un desarrollo desordenado y la puesta en marcha de unos valores que predicaban el hiperconsumo de bienes como meta última del bienestar y culminación de la felicidad y, en consecuencia, su alejamiento de la humanidad.

La cartelística evolucionaría y otros artistas, ya del propio país, tomarían el batón, bajo otra marca, aunque con unos problemas similares. Lo harían en una transición simpática, aunque rápida. Los problemas tendrían

⁸⁷.Ibid.

otros acentos y diversas soluciones. A nivel formal, evolucionaría el medio serigráfico dentro del taller, toda vez que se comenzaron a discutir y criticar las obras como un colectivo. Se lograrían diversos adelantos, como lo es el desarrollo de una forma de impresión, cada vez más estilizada y una forma ingeniosa de plasmar la letra dentro del cartel. Lamentablemente, estos detalles alejarían el arte del cartel de su propósito popular y lo insertarían dentro del elitismo social-colonial. Pero no sería lo único, porque al final, a pesar de que ya sabían que no podrían estructurar un proyecto alternativo decidirían tratar de maniobrar una salida menos cruel, a la vez que se aseguraban de recibir una compensación por su trabajo y poder vivir de lo que hacían con sus propias manos. Llegado a este punto, muchos dirían que los artistas, todos, claudicaron. Los americanos, que decidieron vivir de su ventaja por ser parte del grupo colonizador, y callarse la boca, y los puertorriqueños, porque a pesar de seguir con un verbo “comprometido”, decidieron hacer lo mismo. La realidad colonial complica todo el panorama, al alterar cualquier entendido de cualquier actividad.

El análisis de estos carteles nos dio la oportunidad de poder ver lo que escondían estos primeros carteles de la Comisión de Parques y Recreo Público a nivel discursivo, toda vez que los pudimos confrontar con la sociedad donde se estaban produciendo. Lo hicimos a manera de módulos y pudimos observar cómo en su contraste con la realidad y en la manera en que se presentaban a la sociedad que estaban supuestos a servir, constituían un simulacro. Además, pudimos corroborar que los artistas encargados de realizar los carteles, desde la idea hasta la ejecución, pensaban genuinamente, al menos durante esos años, que estaban liberando a los puertorriqueños. Jack Delano, casi cuarenta

años después se dió cuenta que las condiciones de las personas eran casi tan penosas como antes. Quizás peor, porque muchas cosas habían sido devastadas, incluso la personalidad de los puertorriqueños. Tuvo el gran privilegio de corroborar que el futuro fue lo que era. Aún así, no llegó a alzar su voz para denunciarlo.

Bibliografía

Alcaide González, Rafael. "Estudio introductorio", *La prostitución en la ciudad de Barcelona 1882*. Barcelona: Colección Geocríticas Textos Electrónicos, número 2, noviembre 2000.

Archives of American Art, Smithsonian Institution. *Oral history interview with Edwin and Louise Roskam, 1965 Aug 3*. Washington: Smithsonian Institution, 1965.

Archives of American Art, Smithsonian Institution. *Oral history interview with Jack and Irene Delano*. Washington: Smithsonian Institution, June 12, 1965.

Archives of American Art, Smithsonian Institution. *Oral history interview with Rexford Tugwell, 1965 Jan 21*. Washington: Smithsonian Institution, 1965.

Ayala, César J., Bernabe, Rafael. *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*. San Juan: Ediciones Callejón, 2011.

Behdad, Ali and Gartlan, Luke. *Photography's Orientalism: new essays on colonial representation*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013.

Barnicoat, John. *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obstuso*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 2004

Biegeleisen, J.L., *Silkscreen Painting Production*. New York: Dover Pub, 1963.

Bourdieu, P. *The logic of practice*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Carulla, Jordi y Carulla Arnau. *La guerra civil en 2,000 carteles: República, Guerra Civil, Posguerra*. Barcelona: Postermil, 1997

Catalá Oliveras, Francisco, *Promesa rota, una mirada institucionalista a partir de Tugwell*. San Juan: Ediciones Callejón, 2013

Cruz Monclova, Lidio. "La introducción de la impreta en Puerto Rico y el primer periódico puertorriqueño". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. San Juan: ICP, Julio-Septiembre 1969.

Delano, Jack. *Photographic Memories*. Washington: Smithsonian Press, 1997.

Delano, Jack. *Puerto Rico Mio*. Washington: Smithsonian Press, 1990.

Díaz Quiñones, Arcadio. *El arte de bregar, ensayos*. San Juan: Ediciones Callejón, 2000

Flynn, Kathryn & Polese, Richard. *The New Deal: A 75th Anniversary Celebration*. Layton: Gibbs Smith Publisher, 2008.

Goodsell, Charles T. *Administration of a Revolution, Executive Reform in Puerto Rico under Governor Tugwell, 1941-1946*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

Grosfoguel, Ramón y Almanza Hernández, Roberto. *Lugares Decoloniales: espacios de intervención en las américas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

Irizarry Mora, Edwin. *Economía de Puerto Rico: evolución y perspectivas*, México: Thomson Learning, 2001.

Jakobson, Roman (Joseph M Pujol y Jem Cabanes, traductores). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981

Kammen, Michael. *Robert Gwathmey: the life and art of a passionate observer*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 1999.

Lenin, V.I. *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism*. New York: Penguin Books, 2010.

Loomba, Anaia. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge, 1998

Lugo Amador, Luis. "Hispanidad e hispanofilia en el Puerto Rico de principios del siglo XX". *Milenio*, Vol. 10, Bayamón : Universidad de Puerto Rico en Bayamón, 2006.

Lupton, Ellen y Miller, Abbott. *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*. London: Phaidon Press, 2000

Marinas, José Miguel. *La fábula del bazar: Orígenes de la cultura del consumo*. Madrid : A.Machado Libros, 2001.

Marsh Kennerley, Catherine. *Negociaciones culturales: los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*. San Juan: Ediciones Callejón, 2009.

Mauss, Marcel; "Ensayo sobre los dones. Razón y forma de cambio en las sociedades primitivas" en *Sociología y Antropología*, Madrid: Tecnos, 1972.

- Mestey Villamil, Oscar, *El cartel en Puerto Rico*, Catálogo de exhibición *Panorama del cartel en Puerto Rico: 1857-1997*. San Juan: ICP, 1997
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Design: Coloniality, Subaltern Knowledges, And Border Thinking*. New Jersey: Princeton University Press, 2012.
- Mintz, Sydney, *Dulzura y poder: el lugar del azúcar en la historia moderna*. Madrid : Siglo XXI Editores, 1996.
- Nkrumah, Kwame. *Neo-Colonialism, The Last Stage of Imperialism*. London: Thomas Nelson & Sons, Ltd. 1965
- O'Connor, Frank. *Art for the Millenium*. Boston: New York Graphic Society, 1973.
- Pérex Carreño, Francisca., et al, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1996
- Picó, Fernando. *Historia General de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán, 1988.
- Porter, Bruce D. *War and the Rise of the State. The Military Foundations of Modern Politics*. New York: The Free Press, 1994
- Ramonet, Ignacio. *Guerras del Siglo XXI. Nuevos miedos, nuevas amenazas*. Barcelona, Mondadori, 2002.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: RAE, 1992,
- Rolón Collazo, Lissette y Llenín Figueroa, Beatriz. *¿Quién le teme a la teoría?*. Cabo Rojo: Editora Educación Emergente, 2010.
- Rosso Tridas, Norma. *La stampa serigráfica en Puerto Rico: cuatro décadas*. San Juan: Museo Universidad de Puerto Rico, 1987.
- Santiago Caraballo, Josefa. *Guerra, reforma y colonialismo: Luis Muñoz Marín, las reformas del PPD y su vinculación con la militarización de Puerto Rico en el contexto de la Segunda Guerra Mundial*, 2004,
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2011.
Regarding the Pain of Others. New York: Picador, 2003.
- Stephenson, Jesse B.. *From Old Stencils to Silkscreen*. New York: Scribner's Sons., 1951.
- Tió, Teresa, *El cartel en Puerto Rico*. México: Pearson Education, 2003.

Tugwell, Rexford Guy (Jorge Rodríguez Beruff, ed), *La tierra azotada: Memorias del último gobernador estadounidense de Puerto Rico*, FLMM, San Juan, 2010.

Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*; edited with an Introduction and notes by Martha Banta, Oxford University Press, New York, 2007

Apéndice

CARTELES UTILIZADOS EN LA INVESTIGACIÓN Y OTROS ELEMENTOS

Robert Gwathmey



Robert Gwathmey



Por mandato del pueblo, Puerto Rico desarrolla nuevas industrias. Robert Gwathmey, 1946. serigrafía



Por mandato del pueblo, Puerto Rico los trabajadores que viven de la tierra deben dparticipar de los beneficios de la tierra. Robert Gwathmey, 1946. serigrafía

COMBATA LAS ENFERMEDADES



HIERVA SU AGUA DE BEBER

HECHO POR LA DIVISION DE CINEMA Y GRAFICAS DE LA COMISION DE PARQUES Y RECREO PUBLICOS

Combata enfermedades, hierva su agua de beber. Robert Gwathmey, 1946. serigrafía

Irene Delano



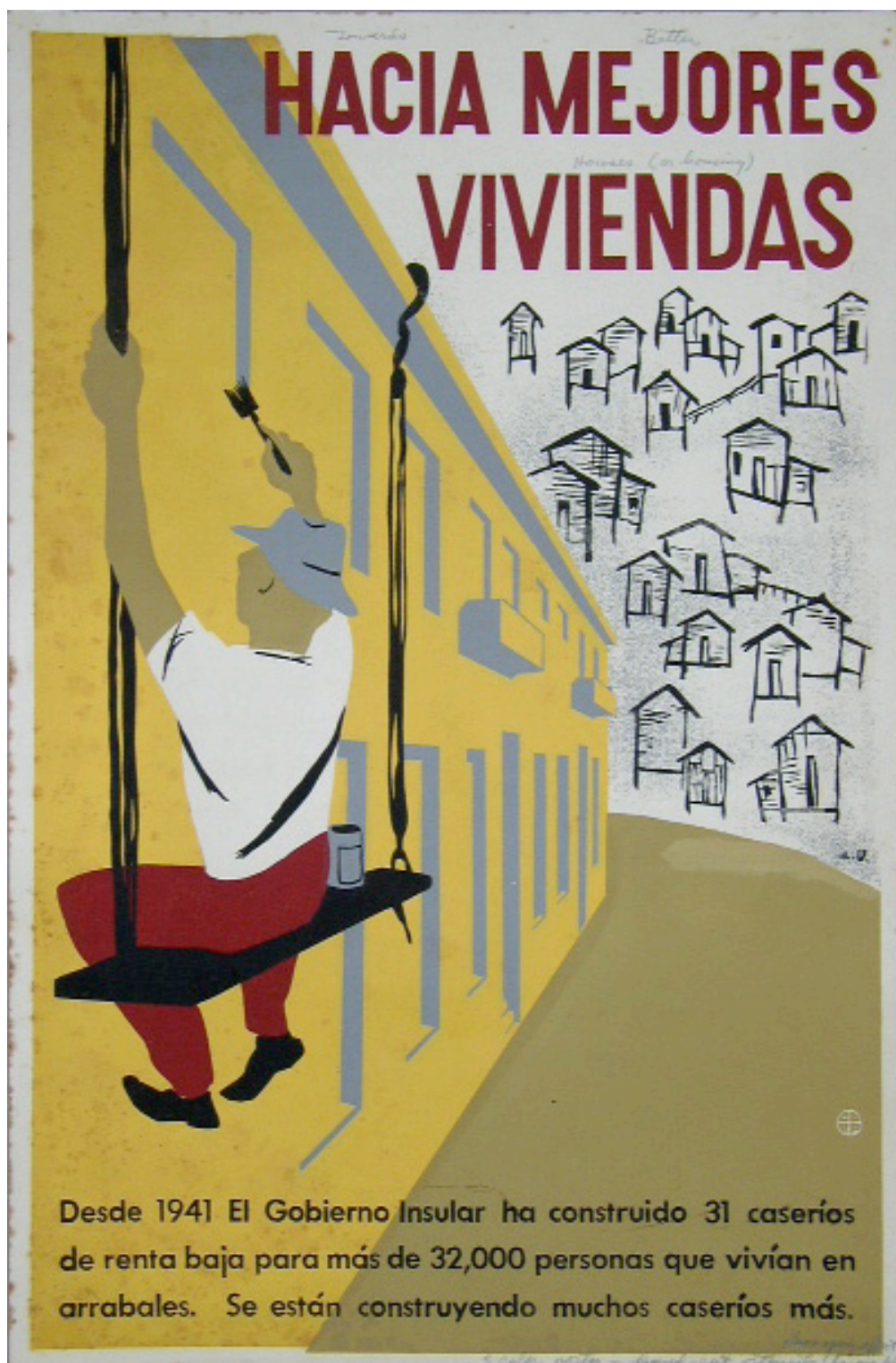
Irene Delano enseñando dibujo a unos niños. 1948



efiéndalos, lo sucio causa enfermedades. Irene Delano, CPRP, 1946-1947, serigrafía



¡Peligro!, tape los alimentos. Irene Delano. CPRP, 1946-1947, serigrafía



Hacia mejores viviendas. Irene Delano. CPRP, 1946, serigrafía

MEJORANDO NUESTRA ALIMENTACION



LUISITO SOLO COMIA ESTO:

- 1-VIANDAS BLANCAS
- 2-HANIGUELAS COLORADAS
- 3-CAFE NEGRO
- 4-AZUCAR
- 5-MANTECA
- 6-ARROZ



AHORA CONSUME LO SIGUIENTE:

- 1-VIANDAS AMARILLAS
(CALABAZA, BATATA MAMEYA)
- 2-CANDULES O CARBANCOS,
CARNE, HUEVO O PESCADO
- 3-LECHE
- 4-FRUTAS DEL PAIS
- 5-ARROZ
- 6-AZUCAR

SECCION TECNICA. DIVISION COMEDORES ESCOLARES-DEPTO. DE INSTRUCCION PUBLICA

mejorando nuestra alimentación. Irene Delano. DIP, 1946, serigrafía.



Cabalgamos para ver la Navidad en la Casa del Libro. Irene Delano, 1967. serigrafía

UNA EXPOSICION

La Música en el Libro



La Casa del Libro

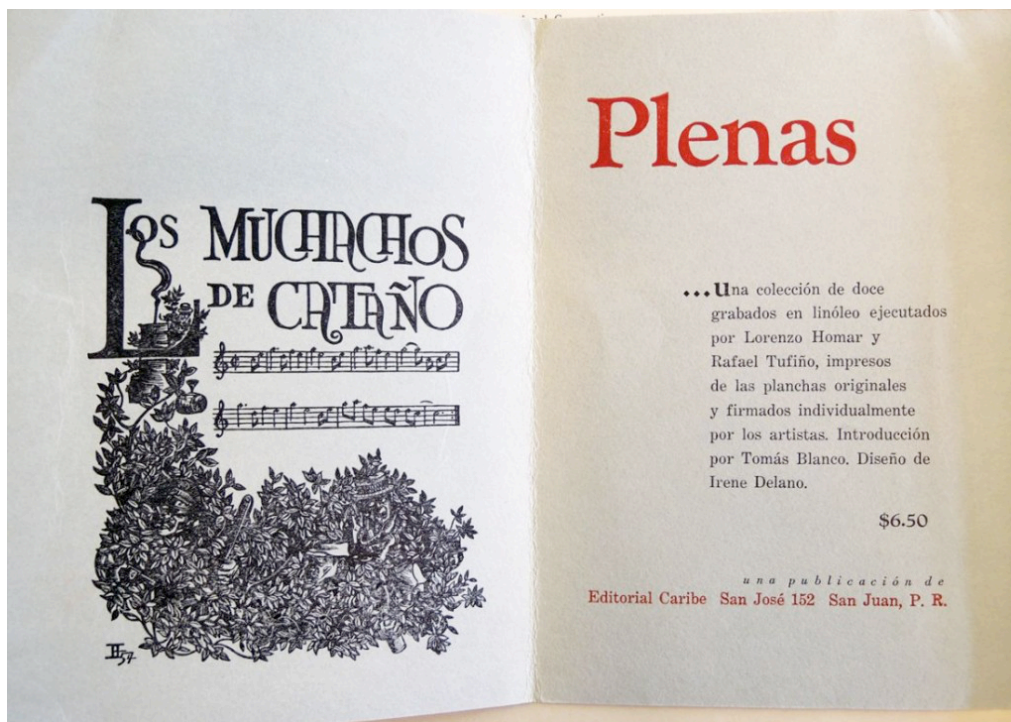
Calle del Cristo 255, San Juan de Puerto Rico

MAYO, JUNIO & JULIO, 1970

a música en el libro. Irene Delano, 1970. serigrafía

Del Portfolio de la Plena

Diseño de Irene Delano; ejecución del grabado por Lorenzo Homar y Rafael Tufiño;
Anotaciones musicales por Jack Delano.



Introducción del Portafolio. 1954



Tintorera del mar. 1954



Santa María. 1954



Temporal. 1954

Edwin Rosskam



Edwin Rosskam y Louise Rosskam

El Voto es la Herramienta con que hacemos Nuestro Gobierno



*The Vote is the tool with which we forge our government -
voto es la herramienta con que hacemos nuestro gobierno*

El voto es la herramienta. Edwin rosskam. CPRP, 1946, serigrafía



Siembre un porvenir para ellos, el voto es la semilla. Edwin rosskam. CPRP,1948, serigrafía



Inscríbese: el voto es un derecho, votar es un deber. Edwin rosskam. CPRP, 1948. serigrafía



Más escuelas. Edwin rosskam. CPRP,1946, serigrafía

Jack Delano



Jack Delano, 1942



43 Nuevos Parques. Jack Delano, 1946. serigrafía.



Proteja nuestros árboles. Jack Delano, 1975. serigrafía.

Índice de nombres

- A**
Adorno, Theodor W.....67
Albizu Campos, Pedro45, 46, 47, 48, 92
- B**
Báez, Myrna.....176
Barthes, Roland 23, 106, 109, 113, 114, 115, 116, 119, 167
Beauchamp, Elías.....48
Benjamin, Walter.....67, 106
Bernal, Isabel.....176
Beverly, James.....47
Bhabha, Homi K...23, 67, 68, 75, 149, 156, 198
Bourdieu, Pierre.....30, 198
- C**
Cajigas, Luis Germán.....176
Cintrón, Wilfredo.....59, 176
Commons, John R.....28
Cruz Monclova, Lidio.....51
- D**
Delano, Irene. 23, 57, 58, 59, 80, 81, 97, 102, 121, 123, 137, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 163, 166, 181, 208, 211, 212, 215
Delano, Jack...23, 44, 58, 59, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 97, 101, 145, 154, 155, 156, 175, 181, 195, 198, 199, 215, 222
Díaz, Juan. 59, 153, 172, 176, 182, 183, 191, 199
- F**
Fanon, Franz. 23, 67, 68, 128, 170
Figueroa, José M.....59, 176, 200
- G**
Gore, Al47
Gore, Robert H.....46
Grosfoguel, Ramón....23, 199
Gwathmey, Robert.....23, 56, 100, 103, 120, 123, 124, 126, 127, 133, 134, 139, 143, 204
- H**
Hamilton, Walton.....28
Hernández Acevedo, Manuel59, 176
Hitler, Adolf.....34, 50, 164
Homar, Lorenzo.....176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 191, 192, 215
Horkheimer, Max.....67
- I**
Ickes, Harold.....42, 148
- J**
Jakobson, Roman.....110
- L**
Lacan, Jacques.....67, 68
Layo.....129
Leahy, William D.....38, 50
Lenin, Vladimir, Illich65, 199
- M**
Maldonado, Antonio (Tony)176, 177
Marinas, José Miguel.....30
Marsh Kennerly, Catherine177, 182, 199
Marx, Karl.....27
Mauss, Marcel.....32, 34
Meléndez Contreras, José.176
Morciglio, Walter.....23
Muñoz Marín, Luis11, 23, 49, 61, 62, 71, 98, 170, 173, 175, 191, 192, 200
- N**
Nkrumah, Kwame.....66, 200
- O**
Osorio, Carlos.....176
- P**
Palacios, Francisco.....58, 59, 102, 176
Patten, Simmon.....28
Porter, Bruce D.32
- Q**
Quijano, Aníbal.....70
- R**
Riggs, Elisha Francis. 48, 160
Rivera, Carlos Raquel.....176
Roosevelt, Franklin Delano36, 38, 61, 93, 148
Rosado del Valle, Julio.....176
Rosado, Hiram.....48
Roskam, Edwin...23, 48, 58, 59, 61, 74, 78, 81, 83, 85, 88, 90, 95, 96, 97, 98, 99, 119, 120, 123, 126, 139, 157, 162, 165, 168, 173, 175, 181, 198, 199, 217, 218, 219, 220, 221
Roskam, Louise. 59, 61, 78, 92, 94, 95, 96, 198, 217
- S**
Said, Edward.....23, 67, 75
Santiago Caraballo, Josefa. 32
Stryker, Roy Emerson 37, 58, 59, 72, 73, 74, 78, 79, 85, 89, 93, 94, 95, 97
Swope, Guy J.....38
- T**
Tió, Teresa. 53, 145, 182, 200
Torres Martino, José Antonio176
Tufiño, Rafael.174, 176, 177, 182, 184, 185, 186, 215
Tugwell, Rexford G....10, 34, 37, 38, 47, 61, 72, 73, 76, 79, 94, 95, 97, 98, 148, 173
- V**
Veblen, Thorstein.....28, 109, 131
Vera, Eduardo.....59, 176
Vidal, Gore.....47
- W**
Winship, Blanton.....47

